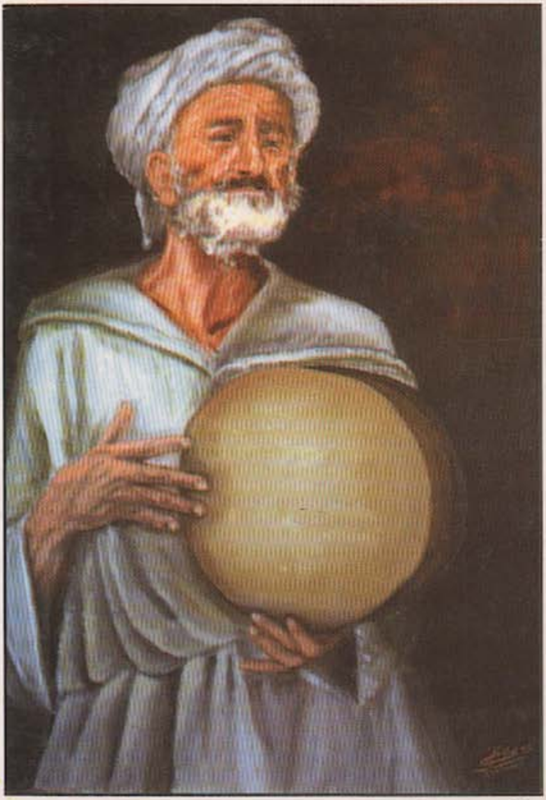
كتاب نصف الشهر 59 سلسلة شراع

الشعر الغنائي الأمازيغي

(الأطلس المتوسط نموذجا)

محمد المسعودي وبوشتى ذكي



من أجل مجتمع
مغربي قارىء
10 دراهم

كتاب شراع

سلسلة نصف شهرية تصدر عن وكالة
شراع لخدمات الإعلام والاتصال

المدير المسؤول	**خالد مشبال**
المستشار الفني	**أحمد بن يسف**
سكرتير مجلس الإدارة	**أيمن مشبال**
مسؤول العلاقات العامة	**نور الدين أقشاني**

هيئة التحرير :

الطيب بوتبقالت — عبد الغني أبو العزم
عثمان أشقرا — المختار الزياني
ع . الجليل الزاوي — المختار أرقراقي

مركز الإدارة
137 شارع ولي العهد ـ طنجة
الهاتف 94.42.12
37.39.27
الفاكس 94.42.16

العدد التاسع والخمسون : 3 ربيع الثاني 1420 ـ 15 يوليوز 1999

« شراع »

منار الفكر الوطني الديمقراطي

عزيزي القارئ :

اعتبارا لأزمة الابتكار عند البعض ، وتفادياً لالتباسات التقليد الخادع ، تأكد أولا من الكتاب الذي بين يديک وأنت تشتري كل عدد جديد من « سلسلة شراع » نصف الشهرية .

« شراع » : سلسلة إعلامية لنشر ثقافة التواصل

الثمن : 10 دراهم

إصدارات وكالة شراع لخدمات الإعلام والاتصال

○ كل نصف شهر : « سلسلة كتاب شراع » في الثقافة والإعلام .

○ كل شهرين : « سلسلة إبداعات شراع » في المسرح والشعر والقصة والرواية .

الثمن 10 دراهم

○ كل أربعة أشهر : « سلسلة موسوعة شراع الشعبية » في ثقافة التراث .

الثمن 5 دراهم

○ كل 12 شهرا : « كتاب السنة » في مختارات الآداب والفنون والعلوم ..

الثمن 10 دراهم

« ستبقى الثقافة الأمازيغية مكونا من
أهم مكونات الشخصية الوطنية . »

الأمازيغية وهوية الشخصية الوطنية

النقاشات المتعلقة بالحقوق اللغوية والثقافية ووحدة الشخصية الوطنية ، غالبا ما تمتد بتوجيهات إيديولوجية نحو (حقل العنف النظيف) ، حيث يستمد الصراع الكلامي مبرراته من مقولات ومفاهيم تجد سياقها الوظيفي المناسب في ما يرتكز عليه الخطاب السياسي من مستندات خارجية ، تكفل له تحقيق غاية الإقناع والاستقطاب والتعبئة والتجنيد ..

فـ (الحقيقة السياسية) وإن كانت لا تختلف كثيرا

عن نسبية (الحقيقة التاريخية) ، إلا أنها تتميز بخاصية البحث المستمر عن سند خارجي لسلطتها ، التي لا تقوم إلا بالارتكاز إلى مفاهيم ومقولات من قبيل : الرأي العام ، المصالح الفئوية أو الطبقية ، حق الشعوب في تقرير مصيرها .. إلخ .

وبموضعة الخطابات التي تعنى بـ (المسألة الأمازيغية) - أيا كان موقفها وموقعها - في (مجال العنف النظيف) ، نجدها تقيم (سلطتها وحقيقتها) على تقابلات جاهزة ، مثل : مصلحة الجماعة/مصلحة الأمة ، الخصوصية الإثنية / الهوية الوطنية ، الاضطهاد الثقافي/العروبة ، الحق التاريخي/ وحدة الشعور الديني ، الاختلاف اللسني/ قداسة لغة القرآن ..

ومهما بلغت درجة التجرد والحياد في (القراءات السياسية) المتمحورة حول المسألة الأمازيغية ، فلا يمكن معها ، تلافي السقوط في (موقف سياسي) ، يشد القراءة نحو توجه معين له خلاصاته التي تبدو نهائية في اعتبار الشعور القومي الأمازيغي مجرد ورقة في المناورة السياسية التي اعتمدها الاستعمار لفصل البلاد عن محيطها العربي..

أو في اعتبار نضال الحركة الثقافية الأمازيغية من صلب مسألة الحوار والبناء الديمقراطي ، أو ربما أيضا ـ وفي أقصى الحدود ـ نضالا يدعم " العلمانية " في سياق الخصومة الثقافية والإيديولوجية مع " الأصولية " ...

بعيداً عن الانغلاق في هذا الخندق أو ذاك ، مما تتولى حفره تلك النقاشات الحماسية ، ستبقى الثقافة الأمازيغية مكونا من أهم مكونات الشخصية الوطنية ، كما تظل هوية هذه الشخصية متنوعة في وحدتها التاريخية والحضارية ، لأننا لا نتصور مغربا ـ مهما اختلفت انحداراتنا العرقية ـ إلا كبلد عربي أمازيغي مسلم .. لا (العروبية والتعريب) تستقيم فيه على نحو من الهيمنة والاستبداد ، ولا (الأمازيغية والتمزيغ) تقوم مقام الحاجز الذي يفصل المغرب عن محيطه العربي والإسلامي .. الإفريقي والمتوسطي ..

وإذا كان الحوار الديمقراطي وما يقتضيه من تدبير للاختلاف في دائرة الوحدة ، يشترط البناء التدريجي والرصين ، بعيدا عن حرارة الانفعال ، فلأن (المجتمع / أو المجتمعات الأمازيغية) ما تزال بحاجة إلى العمل على

بلورة خصائصها الثقافية والحضارية ، وفق أدوات تتيح إمكانية تجلية حدود التميز والاشتراك مع (المجتمع/ أو المجتمعات العربية) ..

وعلى هذا المستوى ، لن تكون الخطابات الحماسية التي تستدعي النبش في ذاكرة التاريخ العرقي ، واعتمادها منطلقا نحو (التحرر والانعتاق) ، بنفس الجدوى والفاعلية الإجرائية التي نعثر عليها مع العمل المتأني والحذر في تجميع كل ما يتعلق بالثقافة الأمازيغية من آثار ووثائق ومرويات شفاهية حول الأعراف والعادات والمعمار والطبخ والغناء والموسيقى والرقص والنحت ...

ولعل هذا الإصدار يحقق أثره بالإسهام في هذا الجانب ، بتوجهه نحو قراءة متواطئة وعاشقة للشعر الغنائي الأمازيغي ، بتوثيق وتحليل لا يعدم حماسة الارتباط الوجداني . ●

وكالة شراع

الشعر الغنائي الأمازيغي

(الأطلس المتوسط نموذجا)

بقلم :

محمد المسعودي و بوشتى ذكي

لوحة الغلاف :

محمد الزياني

كل نصف شهر 59 كتاب شراع

> « هاجس هذه الدراسة هو الوقوف على
> موضوعات الشعر الغنائي الأمازيغي ، وإبراز
> أشكال تعاملها مع الواقع والوجود .. »

لمحة عن الأدب الأمازيغي

نقصد بـ" الأدب الأمازيغي" الجانب الإبداعي للثقافة المنطوقة بالأمازيغية . وهو أدب قديم يرجع إلى جذور الحضارة الأمازيغية التي تعود إلى أزيد من ثلاثين قرنا[1] . وهو مشكّل من أجناس أدبية مختلفة ؛ إذ يضم إلى جانب النثر ، الحكاية والخرافة والألغاز وغيرها .. كما يضم الشعر ، خاصة الشعر الغنائي المرتبط بالحياة الفردية والحياة الاجتماعية وما يتخللها من غناء ورقص ...

---

[1] ـ للمزيد من المعلومات انظر : محمد شفيق : « لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين » . دار الكلام ، الرباط 1989 .

كان هذا الأدب في البداية يدوّن برموز ابتكرها الإنسان الأمازيغي ، وتعرف تلك الكتابة بـ" تيفناغ ". وإذا كان استعمالها في المغرب قد انتقل إلى أشكال تعبيرية أخرى كالنسيج والوشم والنحت والأشكال الهندسية في البناء والعمران ، فإن هذه الكتابة مازالت تستعمل في بيئات أمازيغية أخرى (مالي - النيجر ..) .

وقد ساهم الابتعاد عن حروف " تيفناغ " في إتلاف العديد من إبداعات الأدب الأمازيغي ، وإلى تحريف مضامين ما تبقى منه ، خاصة لما تتولى الذاكرة الجماعية الشفهية مهام الحفاظ على الإبداع . وهكذا ، تصبح محنة الأدب حين يكون شفهيا محنة مزدوجة :

- محنة للأدب ذاته ، إذ يهمش وينظر إليه على أنه في الدرجة الثانية بعد الأدب المدون المكتوب . ومن ثم ، يشكك في قيمته الجمالية وبلاغة أسلوبه ، ومصداقية مضامينه ، وهذا التهميش لايقتصر على الأدب ، بل يمتد إلى مبدعيه ومستهلكيه .

- محنة للباحث في هذا الأدب ، إذ إن سمة الشفهية تقف حائطا منيعا تتكسر أمامه آمال وطموح العديد من الباحثين ، فذوبان المبدع داخل الذات الجماعية للقبيلة

أو المجتمع الناطق بنفس اللغة يجعل الوقوف على النص الأصلي أو ضبطه بغية مقاربته ضربا من المغامرة . وحتى لو افترض ووجد النص مدونا ، فإن تدوينه في الغالب يكون غير وفي للنص . ويتمثل هذا في تدوين النصوص الشعرية خاصة ، إذ أن تدوينها بالحروف العربية أو بالحروف اللاتينية لايكون وفيا لنسقها المنطوق ، لأن الأمازيغية تضم أصواتا لاتوجد في اللغتين معا .

وهنا ، نشير إلى إشكال آخر متعلق بكتابة النصوص الشعرية بالأبجدية العربية ، وهو عدم وجود طريقة متفق عليها في الكتابة بين المبدعين والباحثين . فكل يكتب حسب اجتهاده الشخصي ، فيكتب النص الواحد كتابات متباينة ، إذ يربط بين مكونات الجملة من كلمات وحروف حينا ، ويترك الربط أحيانا . مما يجعل فك المعنى وفهم النص أمرا مستعصيا . ويبقى الحل المنطقي هو كتابة الإبداع الأمازيغي برموزه الأصلية " تيفناغ " من جانب ، والاتفاق على صيغة عربية واحدة تصاحبه من جانب آخر .

ويجب الإشارة إلى إشكال آخر له اتصال وثيق بالتعريب أو الترجمة . وهو أن ترجمة الأثر الأدبي أو نقله من لغة إلى أخرى يفقده الكثير من الخصوصيات الجمالية التي يتوفر عليها ، وهذا الأمر يتجسد أكثر في نقل النص الشعري ،

نظرا للمميزات الفنية الدقيقة التي تنطوي عليها اللغة الشعرية في كل اللغات . ولذلك ، فإن النص الشعري كيفما كان نوعه ومهما كانت لغته ، لايمكن ترجمته بأمانة . والنقل الذي يحافظ على المعنى يظل قاصرا عن إبراز المكونات الأسلوبية والجمالية للنص الشعري . وتكون هذه الخيانة أكثر تجليا في التعامل مع النص الشعري الشفهي والغنائي ، لأن جماليته تكمن في إيقاعه ونبره ، وفي توزيعه الصوتي الذي يتماشى مع النغم الموسيقي . ولذلك ، تظل هذه المحاولة لتقريب النص الشعري الأمازيغي محفوفة بالعديد من الهنات الناجمة عن عدة جوانب :

1 ـ صعوبة تمثل الأبعاد الجمالية للنص في اللغة المترجم إليها .

2 ـ شفاهية هذا النص تجعله عرضة لتعدد الروايات وتعدد الدلالات حسب التحولات والتغيرات التي تطرأ على نظمه وألفاظه .

3 ـ عدم إمكانية تجسيد الإيحاءات المتولدة عن النبر والتوزيع الإيقاعي والصوتي .

4 ـ الاقتصار على المعنى المباشر لايبرز مكامن النص وفضاءاته الإبداعية .

وبما أن هاجس هذه الدراسة هو الوقوف على موضوعات

الشعر الغنائي الأمازيغي(2) وإبراز أشكال تعاملها مع الواقع والوجود ، فإن التركيز سيتم على التيمات والموضوعات التي حفل بها هذا المتن الشفهي غير المدون ، وهذا لايمنع من إبراز بعض الخصوصيات والسمات الجمالية لهذا المتن الشعري ، لأن عناصر أي نص متراكبة ومتلاحمة تخدم الدلالات ، ولأن الدلالة تنبثق من البنية الكلية للنص الشعري .

وهنا ، تلزم الإشارة إلى أننا اشتغلنا بنصوص عبارة عن أبيات شعرية مفردة ، نظرا لأن القصيدة الأمازيغية مازالت تشهد تعدد الأغراض وتنوع الموضوعات من جانب ، كما أن البيت المفرد المستقل بذاته معنى وتركيبا يعد خصيصة في القصيدة ، من جانب آخر .

وقد اقتصرنا على نصوص شعرية تنتمي إلى الأطلس المتوسط بالمغرب دون أن نشتغل بنصوص تنتمي إلى بيئات أخرى ، نظرا لصعوبة جمع وتوثيق النصوص والإحاطة بآداب هذه البيئات جميعا . ●

---

2 ـ نقصد بالشعر الغنائي : الشعر المغنى المصحوب بالضرب على الآلات الموسيقية . ولا نريد به التقسيم الشائع للأنواع الشعرية . وهو شعر أخذناه من تسجيلات صوتية غنائية . ومن بعض الرواة . وهو في الغالب مجهول المؤلف .

« يتم إنشاد الشعر الأمازيغي بإيقاع صوتي متميز ، وتموجات لحنية تطول أو تقصر حسب مضمون القصيدة .. »

رؤية الشاعر للتجربة الشعرية

نفتتح هذا الفصل من الدراسة حول الشعر الغنائي الأمازيغي بالأطلس المتوسط ، بالحديث عن رؤية الشاعر للشعر وعلاقته بالتجربة الشعرية . وقبل أن نقف عند نماذج شعرية تحدد لنا موضوعات وتفاصيل هذا الشعر ومحاوره ، لابأس من إدراج مقطع شعري كامل يجمل بؤر هذا الفصل .

يقول الشاعر بوكزمير حسن :

إمَاثْلْ انْشّاد أَمْ ثْنًّا دايْ زَطّين تِزْرْ بِيٌّنْ
اصْعْب أويَا اخُوب الْعْقْلِينُو

وْنَّا يوالْغَنْ أَوَال ادِي أَحيُوضْ
اورْدَا يْگَّانْ آلْ يُوفُو دَاتْخْمًا مْنْ
الْعْقْلْ غُورِي يْحْفَا دَتْنَقَّاسْنْ
أُورُفِيخْ مَايْ تْنِّيخْ الْعِيبِنُو
اللْغَا إِرَا مَايْتْنِي دِيتَقْوًا مْنْ
آبُو يلْفُوسْ انّخَاشْ آيَادْ اِوْعْرْ غِيفْشْ .

وتعريب هذا المقطع :

حال الشاعر (يقصد نفسه) كنساجة زرابي
أفحمني القول وأنهد عقلي
من ألح على النظم يُجن
دائم السهر مستديم التفكير
عَيِيَ فكري وتلاشى
جف مقولي ، فالأحق بالشعر من يجيده
أيها العيي ها قد بان عجزك .

يلاحظ في هذا المقطع الشعري أن الشاعر يوظف ثلاثة أسماء أو نعوت التصقت بالشاعر الأمازيغي ، هي : " أنشاد " ، " اللغا " ، و" أوال " . وهي مصطلحات مختلفة الدلالة لكنها تشير إلى شخصية مميزة في المجتمع ، هي شخصية الشاعر .

كما أن هذا المقطع الشعري يبرز علاقة الشاعر بالشعر ورؤيته للتجربة الشعرية ، فهو من جانب ، يشبه نفسه

بالنساجة التي تنسج الزرابي ، ومن جانب آخر ، يعبر عن معاناة الشاعر أثناء خلقه للكلام الشعري ، ومن جانب ثالث ، ينحي باللوم على المتطفلين على هذا الميدان .

وهكذا ، فإن هذا المقطع الشعري يلخص لنا التيمات الأساسية التي تتصل بموضوع الحديث عن التجربة الشعرية .

إذن ، قبل الوقوف عند هذه التيمات ، ما هي الدلالات التي تحملها النعوت التي تشير إلى الشاعر ؟ وما هي الفروق بينها ؟

إن نظرة بسيطة في الشعر الأمازيغي كافية للفت نظر الباحث في هذا التراث الشفهي إلى النعوت التي ينعت بها الشاعر ، ففي كل مرة ينسب إلى مقوم من مقومات الإبداع الشعري سواء كان هذا المقوم مرتبطا بالمادة الأساسية المكونة للمتن الشعري ، وهي الكلام أو اللغة ، أو إلى مقوم شكلي مرتبط بطريقة الإلقاء ، فما هي يا ترى هذه النعوت ؟ وإلى أي حد ترتبط بالشاعر ؟

لعل أشهر لقب يلتصق بالشاعر وأشهر صفة ينعت بها بين أفراد المجتمع ، هي لقب " أَنْشَّادْ " . وأول شيء يثير الانتباه في هذه التسمية هو أصلها العربي ، فلاشك أنها مستمدة من الثقافة العربية ، نظرا للامتزاج والاختلاط الحاصل بين الثقافتين الأمازيغية والعربية ، فـ" أنشاد" على وزن أفعّال وهي صيغة اسم فاعل في الأمازيغية ، وتعني

الشخص الذي يقوم بالإنشاد . وهنا تجدر الإشارة إلى ضرورة التمييز بين الإنشاد والقراءة . فالقراءة عملية عضلية للسان ، وهي تمثل المقروء للعين بمعزل عن الشعور والإحساس ، وبذلك تصبح القراءة أصواتا مسموعة ترمي إلى فك شفرة المكتوب لا غير ، وهي أشبه بالمرآة العاكسة لما هو مكتوب . وانطلاقا من هذا الاعتبار ، تغدو عملية القراءة في متناول كل من يعرف القراءة ويمتلك القدرة على فك رموز الخطاب .

أما الإنشاد ، فيشترك مع القراءة في كونه تمثل لما هو مكتوب بغية إبرازه بواسطة الصوت ، لكنه يختلف عنها باعتبار المكونات النفسية والجسمية التي تؤثر في عملية " القراءة الإنشادية" ، إذ الإنشاد غالبا ما يتم من طرف مبدع الكلام . وإذا كانت القراءة تتم بحالات مختلفة (جلوس ، وقوف) ، فإن الإنشاد غالبا ما يتم في هيأة الوقوف . وإذا كانت القراءة قد لاتستلزم حضورا ، فإن الإنشاد ، عكس ذلك ، لايتم إلا وسط جمع يتوسطه " أنشاد " ، جمع مهتم بمضمون الإنشاد وله ثقافة شعرية .

ما هي إذن ، الطقوس التي يتم فيها الإنشاد داخل المجتمع الأمازيغي ؟ وما هي خصوصيات عملية الإنشاد ؟

يرتبط حضور " أنشاد " أو " إنشادن " (جمع أنشاد) في المجتمع الأمازيغي ، بالأطلس المتوسط ، بالمناسبات

الدينية والدنيوية . فهو تبعا لذلك ، ليس شيئا مبتذلا داخل المجتمع ، وإنما حضوره يكتسي أهمية قصوى داخل القبيلة ، هذا فيما يتعلق بأهمية الإنشاد . أما فضاؤه ، فهو عالم البادية حيث الشساعة والامتداد اللامتناهيين ، ويتم الإنشاد تحت خيمة ، ويستحسن ذلك رغم توفر المنازل ، وكأن روح " أنشاد " تخترق أسمال الخيمة لمعانقة الفضاء الرحب ، ولا يكون " أنشاد " وحده ، بل يكون مدعما من طرف مرددين . وقد يصير أنشاد بدوره مرددا لأنشاد آخر. والغاية من حضور المرددين هو مساندة الشاعر معنويا ، كما يشكلان بترديدهما محطات في إنشاد " أنشاد " ، يستجمع فيها قواه ويرتب أفكاره قبل الاستمرار في الإنشاد ، علما أن ذلك يتم ذهنيا أي دون أن يكون النص الشعري مدونا أمام عينيه ، فجل " إنشادن " فلاحون ومربو ماشية فقراء ، نسبة مهمة منهم لا تحسن القراءة ولا الكتابة .

بعد تحديد فضاء الإنشاد وشخصياته ننتقل إلى صلب الموضوع وهو عملية الإنشاد ، يقف " أنشاد " وسط الجمع ، وغير بعيد عنه يقف مرددان أو سنيدان ، ينشد " أنشاد " وسط سكون قل نظيره ، فالكل يصبح آذانا صاغية لعذب الكلام ورنة الإنشاد . يتم الإنشاد بإيقاع صوتي متميز ، وتموجات لحنية تطول أو تقصر حسب مضمون القصيدة ، وتتخلل عملية الإنشاد محطات أو وقفات مضبوطة من

طرف " أنشاد" ، لينتقل الإنشاد إلى السنيدين اللذين يرددان آخر شطر وقف عنده أنشاد ، يرددانه مرتين بتموجات صوتية مختلفة مما يتيح " لأنشاد " فرصة استجماع قواه ، نظرا للإرهاق والانفعال اللذين يسيطران عليه أثناء عملية الإنشاد ، وما يرافق ذلك من تموجات صوتية . كما يلجأ أحيانا إلى تشخيص الملفوظ بحركات وإيماءات برأسه أو يديه ، ويلتفت ذات اليمين وذات الشمال ، للإبقاء على حبل التواصل مع متلقيه .

يغدو الإنشاد ، حسب " إنشادن " ، لحظة مخاض جديدة بعد لحظة الإبداع السابقة ، وكأنه تثبيت ، مع مشقة ، لمولود جديد في الذاكرة الشعبية ، ذاكرة القبيلة . هذا التثبيت الذي لايتم إلا عبر هذه المعاناة : معاناة الإنشاد . وطبعا يكون من بين الحاضرين شيوخ لهم دراية بفن الإنشاد وتمرس بطقوسه ، فيشهدون للشاعر أو عليه .

ما قلناه عن " أنشاد " يمكن أن يقال عن " أمدياز " ، والإسم لايحيل على خصوصية محددة في عملية الإنشاد أو صفة مميزة له . فالإسم على صيغة أفعال ، وهي صيغة اسم الفاعل في اللغة الأمازيغية ، أي صاحب الشيء أو فاعله . ومن " أمدياز" : اشتق اسم " تامديازت "، وهو إسم مؤنث ، يعني الشاعرة ويعني أيضا القصيدة الشعرية ، غير أنه في الغالب يستعمل للدلالة على المعنى الثاني .

إذن ، فـ"أمدياز" يصبح هو صاحب القصيدة أو مبدعها ، فيحيل الإسم على الحرفة : صناعة القصيدة .

هناك تسميات أخرى تعني نفس المعنى ولها نفس الدلالة غير أنها تحيل على مكونات أخرى في العملية الإبداعية ، وهو الجانب المرتبط بالمادة الخام ، في العملية الإبداعية ، وهي اللغة . فعديدة هي الإشارات التي تحيل على ذلك في الشعر الأمازيغي ، مثل " بووال " ، فالإسم مركب بواسطة الإضافة ويعني صاحب الكلام ، والتسمية فيها جانب مجازي ، فصاحب الكلام هو كل متكلم ، وهذه التسمية تكتسي صبغة العموم ، إذ المقصود بها غير محصور ، باعتبار الكلام صفة مشتركة بين كل البشر ؛ لكن لا ينبغي أن يفهم من هذه التسمية المفهوم الفضفاض للكلمة ، بل الأمر يدخل في باب المجاز المرسل بحيث أطلق لفظ الكل وأريد به الجزء ، وتبعا لذلك يصبح المقصود بالكلام ، الجيد منه والمتضمن للقول الجميل .

وهناك " بولغا " ، والمقصود بـ " اللغا " هنا هو القول ، ولكن ليس القول المطلق غير المحدد ، بل طبقة من الكلام الراقي الذي يغلب عليه الجانب الفني والشعري خاصة . الأمر الذي يخلق متعة داخلية للمتلقي ، من خلال سماعه له ، على العكس ، فإن صاحب الكلام " بووال " قد يكون كلامه شعرا ، وقد يكون نثرا أو حكما أو أمثالا ، أي يمكن

أن يدرج فيه كل أصناف الملفوظ وبمختلف أنواعه .

ـ رؤية الشاعر للتجربة الشعرية :

تحدث الشاعر الأمازيغي عن علاقته بالشعر ، ورؤيته لطبيعة التجربة الشعرية ، انطلاقا من التركيز على تشبيه الشعر ببعض الحِرف ، أو من خلال الحديث عن معاناته الخاصة أثناء ولادة القصيدة وتشكلها ، أو من خلال دعوته إلى إتقان صنعة القصيدة (الكلام) ... إلخ .

يقول أحد الشعراء : (البيت 1)

أَبُو اللْسَاس غْزَات اوْبَادِير تْبِيد تَامْسُو مَانَتْ
اِدْ أَمْرْقْعْ غَاس الغْرْ أَكَّا إِسُول ادْ تُّوتِين .

وتعريبه :

يا واضع الأساس ثَبِّتْ ركائز البنيان
أما الملفق منه فواه سيسقط .

يدعو الشاعر إلى إتقان قول الشعر وتثبيته على ركائز قوية ، لأن الكلام (الشعر) غير المصنوع يكون عرضة للإهمال (السقوط) . وهنا يشبه الشاعر (الشعر/القصيدة) بالبنيان ، وبما أن البناء نوعان :

- القوي : ركائزه قوية محكمة .
- الضعيف : ركائزه واهية غير محكمة .

فإن الشعر بدوره نوعان :

- شعر قوي : ركائزه الفنية والجمالية قوية .

ـ شعر واه : ركائزه الفنية والجمالية ملفقة .

وإذا كان الشاعر السابق قد دعى إلى ضرورة الإتقان والتجويد في قول الشعر ، فإن شاعرا آخر يؤكد أن بناء الشعر يتطلب الجهد والدقة اللذين يتوفر عليهما الشاعر الحقيقي ، يقول : (البيت 2)

اللَّاسْ نْنْكًّا الْغَاثِينْ لْبْنِي نُيَادِيرْ انْبْدْلْشْ آيَمَاسُّو
اللَّانْتًّاسي الميزان نْسِيكْتْ عَادْ نسِرْسْ اسْلّي خْفْ وِسِّينْ .

وتعريبه :

نشيد الشعر كالحائط لا حاجة لنا إلى بنًاء
نقيس ونضع اللبنة فوق الأخرى .

وهكذا ، إذا كان الشعر يشبه بالبنيان أو الحائط عند الشاعرين من حيث المتانة والقوة ، ومن حيث كيفية التشييد ، لبنة فوق لبنة ، مما يؤكد أن الشعر يتطلب الصبر والدقة في النظم ؛ فإن شاعرا آخر يبين أن هذا البناء الدقيق لا يحتاج إلى معيار أو مقياس ، وإنما يستند إلى الحدس أو الإلهام الشعري النابع من الفطرة والتجربة الحياتية المباشرة ، يقول : (البيت 3)

إللاً غُوري ماغ اسْبْنُوخ أيَادِيرْ وَارْ اكْشًّيضْ
إلَّا لْعْبَارْنْسْ غُورِي زْكْ اسْنَّايْ اسْرُوس آسلّي .

وتعريبه :

عندي ما سأبني به الحائط دون اللجوء إلى القياس
فلي حدس منذ أن وضعت اللبنة الأولى

ويؤكد شاعر آخر ضرورة اختيار أرضية خصبة لنسج خطابه الشعري من ناحية ، ولإنشاد قصائده من ناحية ثانية ، يقول : (البيت 4)

أَمْ افلَّاحْ آبيِّغ ازْرِّعْتَ أدام نْخْتَار أَشَال نُاذِبلْ
اِديسْ انُانْ اِمْشَال ادَوِين زِيٌ مْش أُورُوفِينْ اينَا رَانْ .

وتعريبه :

سأنتقي كفلاح حذق ترابا خصبا لحبوبي
فهل ستنفذ سلعتي إذا لم يجد المشتري ما يريده ؟

يتساءل الشاعر عن إمكانية نفاذ شعره إذا لم يجد فيه المتلقي ما يرغب فيه من جمالية ومن دلالات . ومن هنا ، فهو يرى ضرورة اختيار تراب خصب لبذر حبوبه . والتراب قد يراد به نسيج اللغة من حيث أساليبه الفنية . أما البذور ، فقد يقصد بها المعاني التي تتضمنها القصيدة (التراب الخصب) . والطريف هنا ، أن الشاعر يشبه نفسه بالفلاح الذي يتقن مهنته ؛ تماما كما شبه الشعراء السابقون أنفسهم بالبنائين المتقنين لحرفتهم ، فالمراد في التشبيه ، عندهم جميعا ، هو الجودة في السبك والإتقان في العمل .

وهكذا ، يلاحظ أن رؤية الشاعر تتمحور حول قطبين هما : القصيدة والمتلقي ، فالقصيدة ينبغي أن تكون جيدة مشيدة بدقة وإتقان لأن الغاية من ذلك هي جلب المتلقي

والتأثير عليه ، وإلى هذا المعنى يشير الشاعر (مصطفى الخاتير) : (البيت 5)

آمـُور تْبِيذْ آلْلُغَا القْظْ آنَّاي اِتْعْلأمْ أفُوسْ
تَزْبِيتِينُو انُّسْرْسْ أفْگَّاي اِسْغْتْ امْعْشَاقْ .

وتعريبه :

لو كنت أيها الكلام صوفا نحوكك اليد
لنسجت منك زربية ولاشتراك مولع .

ونفس المعنى يؤكده شاعر آخر ، حين يربط الشعر بالمتلقي ، فأخوف ما يخيف المبدع أن لايجد الآذان الصاغية لنبضات قلبه ووساوس فكره . والملاحظ أن الشاعر يشبه نفسه بالخياط الذي يتقن خياطة الثياب ليكسب الزبائن ، فالفشل في إتقان الصنعة يؤدي إلى نفور الزبائن . يقول الشاعر : (البيت 6)

أَمْ اخْيَّاطْ آيْيُخْ آدْيْنُوخْ التُّوبْ أكْ مَامِي يْصْلاَحْ
إِدْ آدِيخْ إِشَا الْغْشْ اتَنْيَانَّاي أَدِرْوْلْ إِمْسْوَاقْ .

وتعريبه :

كخياط لا أحوك الثوب كيفما كان
ولو تهاونت في حوكه لقاطعني الزبائن .

وهكذا ، يتبين لنا من خلال هذا الجانب أن الشاعر ينظر إلى عملية الإبداع ، على أنها عملية شاقة ، وأنها عملية هدفها تجويد الشعر وتحسينه لإمتاع المتلقي وجلبه إلى تذوق الشعر والاستماع إليه .

ـ الشاعر في مواجهة الآخر :

إن معيار جودة الكلام ، وإتقان صياغة الخطاب الشعري لايتحكمان في رؤية الشاعر لعلاقته بالقصيدة ، وفي حديثه عن علاقته بالمتلقي فقط ، بل إن هذين المعيارين يوجهان نظرة الشاعر للشاعر الآخر . وهذه النظرة ترتبط بشعر النقائض والهجاء . ومن هنا ، فإن النماذج التي سنقف عندها في هذا الحيز يوجه فيها الشعراء الخطاب أحيانا ، مباشرة إلى شعراء آخرين ، ويتحدثون بدون توظيف ضمير الخطاب ، أحيانا أخرى . يقول أحدهم : (البيت 7)

أَوَال أُورِي وِين أَكّدْ يُون
كُو أَنْشّادْ انًا دِدأن إعْدلاَس ْ .

وتعريبه :

الكلام طليق لايملكه أحد
أولى به من أحسن استعماله .

هكذا ، يعلن الشاعر أن الشعر ملك مشاع لكل من يمتلك القدرة على الإبداع ، فالكلام طليق لايخضع للوصاية والقيود ، وشرطه الوحيد هو إحسان استعماله .

وهذا الرأي يؤكده شاعر آخر عن طريق تشبيه الشعر بالقمح ، يقول :(البيت 8)

آوالْ اِزِيلْ آمْ نْتُّا آمْ اِمنْدِي
آدِنْفعْ وْنًا غْرِلاً إلْخْزِين .

وتعريبه :

الكلام الجميل يشبه القمح
ينفع من يدخره .

فالكلام الجيد الجميل ينفع صاحبه في كل لحظة ، كما ينفع القمح مدخره . والملاحظ هنا ، أن الشاعر لايكتفي بتأكيد جمالية الشعر وإتقانه ، بل يربطه بالمنفعة ، وهذه نظرة تحدد وظيفة الشعر لأنها تربطه بالبعد التداولي ، نظرا لأن الشعر في المجتمع الأمازيغي في الأطلس المتوسط لايزال متصلا بالأسواق ومرتبطا بعطاء المستمعين من جانب، ومن جانب آخر ، إن الشاعر يعتبر الشعر مدخرا كبيرا يرفع من مكانته في مجتمعه (قبيلته أو القبائل الأخرى) . ولذلك ، نرى الشاعر يفتخر بكثرة إبداعه ، كما يفتخر بكون كلامه الجديد يبز كلامه القديم ، مما يدل على امتلاكه لأدوات الشعر وتحكمه في نسج خيوطه ، يقول الشاعر : (البيت 9)

أَوَالْ اورِ رِيِي لْحْدْ أُورِ رِيِي لْعْبَار
الأْ تَايْرْتْ آيُو جْدِيدْ وَنَّا يـْزْرِيـنْ .

وتعريبه :

الكلام لا حد ولا قياس له
فكل جديد منه يغطي القديم

ومن ثم ، شبه الشاعر نفسه بالنبع الغزير الذي لاينضب ماؤه ، ولا ينفذ عن تزويد الآخرين بالماء الزلال (الشعر الجيد) يقول أحد الشعراء : (البيت 10)

بِيِغ آمْ اسَاگَا سْوَان انْجْدَا اِسْوَا بُولْمَالْ
إدْ ادقّارْ اغْبَالُو ونّامي گُّودِي الخِيرْ

وتعريبه :

شبيه بمورد غزير ارتوى مني المسافر وصاحب الماشية
وهل ينضب المعين المدرار ؟

وفي هذا السياق ، يقول شاعر آخر داعيا الله أن يجعله نبعا لايرد الواردين ، يقول : (البيت 11)

آيِّاي رْبِّي أَغْبَالُو صْبْر ابِنَا يَمْنْ أوِر نْتْوْحِيلْ
أَطَّاس أنَا غُورسْ تِيوِيْ شَا أُورْتِدِ تْرَارَ إخْوا

وتعريبه :

جعلني الله نبعا يردني الرواة ولا أتضايق
فكل دلو أرسل صوبي لايعود فارغا

وفي ضوء هذا التصور ، نجد الشاعر يعبر عن خشيته من نفاق بضاعته كما رأينا سالفا ، وهذا ما يبينه البيت الشعري الآتي (البيت 12)

بِيِغْ اِمْنْدِي اِرْحْبْتْ أَرْبّي يَوَيدْ آمْشِيلْ
اِعْطّْر غُورِي عْلِيخْ إِسْ إلاَّ غُورِي شَا

وتعريبه :

عرضت قمحي في السوق وطلبت الله أن يباع
تأخر بيعه فتبين لي عيبه .

هكذا ، يرجع الشاعر كساد سلعته إلى عدم جودتها وعدم إتقانها ، ولم يربطها بالآخر (المتلقي) الذي سدر عن الشعر ، ولم يعد يقبل عليه كما كان الأمر في الزمن الماضي .

وحين يخاطب الشاعر شاعرا مثله ، يشير إلى أن إتقان قول الشعر ، هي ميزة للشاعر المجيد المبدع ، يقول أحد الشعراء : (البيت 13)

آوالْ مْشْ أُورِ مْسَاسَ يْدْأ يْمْيَايَرْ يُوفْ اِفْسْتِي
بَازْنْشْ آيَقْمُو أَنَّا تِعْمْدْنْ آدِفْغْ أُورِ فْصِّلْ !

وتعريبه :

الكلام حين لايسبك ولاينظم فخير منه السكوت
فعجبا لدي فم إذاعه دون أن يفصله !

فالشاعر الذي لايتقن صياغة الخطاب الشعري ، ينبغي أن يركن إلى الصمت . ومن هنا ، يشبه هذا النمط من الشعراء المتطفلين على قول الشعر بصفات سلبية مختلفة يقول شاعر : (البيت 14)

آيَرْزُّومْ اقْمُّو اللَّا تْنْعَاثْ الْعِيب احْيُوضْ أونًّا أُورتِسِّنْ
آمُور اقّْمِي اِفْسْتْ أورْتُقْلَأَبْ اخْفْنَّشْ أولاَ مَاَيْ تْيَانِّيْنْ .

وتعريبه :

يفغر الأبله فاه ويكشف عيبه
لو صمت لما انكشف أمره .

هكذا ، شبه الشاعر الذي لايحسن الهجاء خاصة ، وقول الشعر عامة ، بالأبله الذي يفضح سره ويعلن عيبه دون أن يدرك ما يفعله .

ويقول شاعر آخر : (البيت 15)

اللّاشْ إفْسُّوسْ أقْمو اللّا زْرْبْنْ ادارْمْنْ تَمْسّي
نْسَّاهْلْ تَاداوَتْ امُّوغِي وُول اللّي اورْ تُوفِيتْ الرّأي

وتعريبه :

يتسرع فمك بالقول ليذوق المرارة
حق لك ذلك يا فاقد الصواب .

إذا كان الشاعر السابق قد نعت صاحبه (مهجوه) بالبله ، فإن الشاعر ، هنا ، ينعت غريمه بفقدان الصواب . أما أحد الشعراء ، فيصف من يتطاول على الشعر من الشعراء الضعاف بالمقعدين الذين لايلحقون بالآخرين في حلبة السباق (ميدان الكلام) ، يقول : (البيت 16)

ادأي دْبِين آيْتْ افَادْنْ حَمْزْوِير
قُيّماثْ غَرْ اشَالْ كَنُّي ايحِيزَان

وتعريبه :

حين يتسابق الأقوياء
الزموا الأرض أيها المقعدون

وأما شاعر آخر ، فيرى أن تعاطي الهجاء والميل إليه فقدان للكلام الجميل . وبذلك ، فهو يدين شعراء الهجاء ، ويرفض كلامهم حتى إذا توفر على الصياغة الجيدة . يقول : (البيت 17)

أُورْدَايْ تِـنـَّي العَارْ أُوراس اتـيَّـاكَّا الْعَار
غَاسْ يُونْ أَنَّامِـي أُورِيٌ رْبِّي الحْيَا ايْوقّمُو

وتعريبه :

لايهجو ولا يُهجى
إلا من أفقده الله لطيف الكلام

وهذا التصور يعززه شاعر آخر إذ يقول :(البيت 18)

أَوَالْ اورِبي زِيلْ اللَّاتـيِـنْـكَّا رْبِّي أمْ واكُّو
أدَّايْ ازْوَارْ اللَّاتـتِـنْكَّا احْمَاجُو نـيِـأَّسْ

وتعريبه :

الكلام القبيح يتلاشى كالدخان
يمحو لهيبُ النار أثره .

وهكذا ، يصير الكلام القبيح واهياً كالدخان سرعان ما يتلاشى أمام لهيب النار واشتعالها (الشعر الجيد المتوهج) . ومن ثم ، نجد شاعراً آخر يطالب تجنب الكلام المبتذل ، ويطالب بإجادة القول ، يقول :(البيت 19)

أَوَالْ أورِبي سَايْبْ اورِبيٌ تَقْبَّاطْتْ
وَنَّا دِسلِّيْ غرْ مَّاسْ اعْدْلَاسْ .

وتعريبه :

ليس الكلام شيئا مبتذلا ولا استهزاء
فمن اقتحم غماره فليجد القول فيه .

ونلقى شاعرا آخر لا يقف عند هذا الجانب ، بل يحذر الشاعر الآخر من أن يجر عليه شعره الويل والثبور ، يقول : (البيت 20)

اسُّو انْثْنْبَاضِينْشْ دُوداثْ نِمِينْشْ
انْشْتِي نْتَفْسَّي نْسُولِ انّْدِكْ شَا غُورْشْ .

وتعريبه :

ثبت أفكارك ، واحرص على ما تقوله
فهذا الاستخفاف قد يجر عليك وبالا .

أما أحد الشعراء ، فيعلن تحدي غريمه مباشرة ، ويشبه شعره تشبيها طريفاً ، فالشعر عنده " حية برية " نظرا لشدة إيذائه . تمكن من ترويضه والتحكم في آلياته ، ومن ثم ، لا يتمكن حتى مروضو الأفاعي من مواجهته ، يقول الشاعر : (البيت 21)

تُسِيمْتْ ، افِغْيرْ اتَبُورِي ادَّيْ وَعْرَاشْ الحَالْ
ايِسْحَّارْ أورْغِين أَذْكَّيَنْ بنْيِدِي أوعْسًا شْكَّيّنْ ؟!

وتعريبه :

لقد أمسكت بحية برية ، وما أصعب ذلك !
فحتى مروضو الأفاعي اجتنبوني فكيف بك ؟!

وفي هذا السياق يقول شاعر لآخر : (البيت 22)

تْسُول الدُّونيت تْغْزّيفْ أَيَايْكْنِي دِي ثْفَارْ
آلْ آشْ تنِّيخْ لْوْجَابْ أنَّا أورْدِيً تْزْرِيتْ .

وتعريبه :

كم ينتظرك . الحياة مازالت مستمرة
وستسمع مني جوابا لم تكن تتوقعه .

ولعل أقسى ما ينعتُ به شاعر الهجاء ، هو أن كلامه مسـروق أو مستجـدى من الآخـرين ، يقـول أحد الشعراء : (البيت 23)

أَوَالْ مْشِي زَايْدْ اِسِي تيِأّرْبْي أَكّْ اقْمُو مَاخْ ايسِي تيِشَاشَا
أوردَا نْسُّوتْورْخْ إِلَّا غُورِي لْوْجَابْنْسْ وَنَايْ نَّان انيخَاس

وتعريبه :

إنْ غزُرَ كلامي ، فهذا فضل إلهي ولم يعطه لي أحد
لا أستجديه من الآخرين فعندي جواب كل تطاول .

وإلى هذا المعنى يشير شاعر آخر : (البيت 24)

نْكْ انْشَّاد ازْلَانْ انْدُّو انْميزَارْ كُلْ
أُمَا ونًّا تِسْغَانْ أُورنًي انَدِّتْفُور .

وتعريبه :

أنا منشد الشعر ، أجوب كل الدنيا
أما من اشتراه ، فلا يبرح مكانه .

هكذا ، يؤكد الشاعر أن غريمه لايتجاوز شعره مكانا محدودا . أما شعره ، فيجوب الدنيا لأنه نابع من ذاته ومعبر عن نفسه وقبيلته ، وعن الآخرين ، ومن ثم ، يحلق في الآفاق . أما شعر الغريم ولكونه مشترى (غير نابع من الذات) ، فهو لايملك الجودة ولايملك القدرة على التأثير في المتلقي ، ولذلك ، لن يكتب له الذيوع والانتشار .

أما أحد الشعراء ، فيشبه نفسه برامي الحجارة الذي يصيب من عدوه مقتلا ، يقول : (البيت 25)

هْزَّاغْ أفُوس آدْيْرْغْ اسلّي مَانِي يْنْتْرُوسْ
وَنَّابِنَّان أُورْ تْسَّاغْغْ آدِهْزَّا دِيخْفْ

وتعريبه :

رفعت يدي لأرمي بحجارة
من زعم أني أسيء التسديد فليرفع رأسه .

وبهذه الطريقة يعلن تحديه للشاعر الآخر الذي يهجوه . وفي هذا الإطار نجد شاعرا آخر يتحدث عن الشاعر باعتباره صيادا ماهرا يتقن تصويب رصاصه ، فيعتبر الكلام رصاصا ينبغي أن يصيب من الغريم مقتلا . يقول :(البيت 26)

أُورْدا يْسَّاغَا أُو صِيَّاد مْشْ أُورِيٍّ زِرْمَا
اللَّاش اسْخَسَارْ الرْصَاص أُمَشَا أورْتِيدْ انْغِي

وتعريبه :

لايصيب الصياد إذا لم يكن ماهرا
يضيعك أيها الرصاص ولايقتل شيئا .

ونختم حديثنا عن هذا الجانب بصورة شعرية طريفة يصف فيها الشاعر شاعرا آخر بالخنزير . وهي صورة تمتلك سخرية كبيرة من المهجو ، تذكرنا ببعض صور جرير والفرزدق وابن الرومي في نقائضهم وأهاجيهم .

يقول الشاعر : (البيت 27)

زْكَّسِيْ كِوْثْ الرَّآمِي اسْنْخْ ادْ آشْ تَاغْ
ادْجْ ايَلْمَامْ ادْهْنَّانْ زُّيك آيَا بُو لْخِيرْ

وتعريبه :

منذ أن سدد الصياد نحوك ، تيقنت أنه سيصيبك
فلتهنأ البحيرات منك أيها الخنزير .

يتضمن هذا البيت ، فضلا عن الصورة المشار إليها ، دلالات أخرى ، فالشاعر يصور غريمه في صورة خنزير أصابه الصياد الماهر في مقتله فتخلصت من إذايته البحيرات ، وهي إشارة إلى الشعراء الذين يمتلكون صفاء الخطاب وجماليته ويتجنبون ساقط القول من الهجاء . وبذلك ، فإن هذا البيت لايكتفي بهجاء الشاعر الغريم ، وإنما يؤكد ضرورة تحسين الشعر وتجويده ، وضرورة توفره على المعاني الإنسانية التي ترتفع عن الصراعات الثنائية ، وترتفع عن القول المجاني الذي لاطائل من ورائه .

ـ الخصائص الأسلوبية والفنية :

بعد تعرضنا لمضامين هذه الأبيات واكتشافنا أنها تدعو إلى ضرورة تجويد الشعر وتحسينه ، ننتقل الآن ، لإبراز بعض الخصائص الفنية التي توسل بها الشعراء لإبلاغ معانيهم .

إن اللافت للنظر أن الأبيات قد وظفت إمكانات بلاغية متباينة لتحقيق جمالية الخطاب الشعري ، من جانب ، ولإبلاغ المرامي والدلالات من جانب آخر ، ولعل أبرز هذه الإمكانات هي التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية ، باعتبارها آليات تصويرية بامتياز ، إضافة إلى أدوات أخرى كالنداء والأمر ... إلخ .

إن التشبيه يتنوع داخل الأبيات ، ولكنه في علاقته بالمرجع (الواقع الخارجي) يظل مستمدا من خصائص البيئة التي تحيط بالشاعر ، والتي تعبر عن ذاتيته انطلاقا من أشيائها المادية . ومن هنا ، فأغلب التشبيهات حسية ، والملاحظ أن التشبيه يرتبط بعنصرين أساسيين هما : الشاعر والشعر . يشبه أحد الشعراء نفسه بالخياط الذي يحسن حياكة الثوب حفاظا على كسب الزبائن ، فوجه الشبه بين الخياط والشاعر يكمن في دقة العمل وتجويده . وهكذا ، فإن هذه الصورة التشبيهية مدارها هو الشعر الذي شُبه

بالثوب المنسوج بإحكام وجمال ، لأنه من نسج الشاعر الماهر (البيت 6) .

أما شاعر آخر ، فيشبه نفسه بالفلاح الذي يحسن اختيار التربة التي يضع فيها بذوره ، ومدار الصورة التشبيهية في هذا البيت أيضا ، هو الجودة والإحسان في صياغة النص الشعري (البيت 4) .

ونجد شاعرين يشبهان الشعر بالحائط المشيد بإتقان . وهكذا ، ينظران من خلال هذا التشبيه إلى أن الشعر بنيان من الألفاظ يُصنع لبنة لبنة ، ويرى أحدهما أن (الحدس) أو الإلهام يقوم بدور فعال في هذا البناء .

ويشبه شاعر آخر الشعر القبيح بالدخان الذي يتلاشى أمام لهيب النار (الشعر الجيد) ، وهذه الصورة حسية العناصر تبين كسابقاتها أن الشاعر يستند إلى معطيات مستمدة من محيطه ليخلق صوره الفنية (البيت 18) . وانطلاقا من هذه الخصيصة ، نجد شاعرين آخرين يشبهان الشعر بالقمح ، ويظل وجه الشبه في الصورتين معا مرتبطا بالجودة (البيت 8) و (البيت 1) .

ولم يكتف الشعراء بتشبيه الشعر بالقمح والثوب المنسوج ، وإنما تم تشبيهه أيضا بالصوف الذي تنسج منه الزرابي الجيدة التي يولع بها الهواة والمشترون (البيت 5).

وبالإضافة إلى هذه الصور التشبيهية ، نلقى الشاعر

يعبر عن قدرته على العطاء المدرار عن طريق تشبيه نفسه بالمورد الغزير ، أو النبع الذي لاينضب معينه (البيت 10 والبيت 11) .

ولايكتفي الشاعر بتوظيف الصورة التشبيهية حين يتحدث عن نفسه أو شعره ، بل إن تشبيه الشاعر الآخر يعتبر عنصرا من عناصر إبراز رؤية الشاعر له ولإنتاجه الإبداعي . وهكذا ، نجد أحد الشعراء يشبه غريمه (الشاعر الآخر) بالأبله الذي يكشف عيبه عن طريق كلامه (البيت 4) .

ويشبه شاعر آخر غريمه بالخنزير الذي يلوث المياه (البحيرات) ، ويعبر الشاعر عن فرحه لأن هذا الغريم أصيب ، فاستراحت البحيرات من إذايته (البيت 27) .

هذا فيما يتعلق بالصورة الشعرية التي استندت إلى التشبيه . أما الصور المجازية والاستعارية ، فهي قليلة في هذه النماذج مقارنة بالصور السابقة . وهكذا ، فلفظة " الكلام " المستعملة في بعض النماذج تشير إلى الشعر ، وهي بذلك تندرج في إطار المجاز المرسل وتدل على الجزء (الشعر) حتى وإن وردت في صيغة الكل . وفي هذا الإطار يندرج قول الشاعر في (البيت 17) . أما الصورة الاستعارية ، فنجدها في (البيت 16) ، إذ استعار الشاعر للشعراء المجيدين لفظ القوة ، وأضفى على الشعراء الضعاف لفظ المقعدين .

وبالنسبة للصور الكنائية ، فهي متعددة . لكن سنشير في هذا الحيز إلى بعضها ، مثل تكنية الشاعر عن الكلام السيء بالكلام الذي لاطعم له (**ادَارْ مْنْ تِمْسّي**) (في البيت 15) ، أو تكنيته عن الشعر القوي العنيف الذي يجرح الشاعر الغريم بالحية البرية (**افِيغْرْ آبُوري**) (في البيت 21) .

بعد وقوفنا على الصورة الشعرية ، ننتقل للوقوف على الأوجه البلاغية الأخرى التي يستعين بها الشاعر في بناء قصيدته ، ونشير هنا إلى الجمل الخبرية ، وبعض الاستعمالات الإنشائية ، ففي النماذج السابقة نجد الجمل الخبرية تعين الصور التشبيهية والمجازية والكنائية على تأدية وظيفتها الإبلاغية ، كما هو الأمر في (البيت 27) ، فالشاعر لم يكتف بالكناية **(بولخير)** وإنما مهد لهذه الكناية التي أريد بها السخرية والاستهزاء من الخصم ، بجملة خبرية قربت المراد إلى المتلقي (**زْمُّيسْ كِوْثْ الرَّامِي اسَّنْخْ ادْ آشْ ثَاغْ**) ، وهذا الاستعمال نجده أيضاً في (البيت 8) ، إذ يقترن الإخبار بالتشبيه ، وهذا الإخبار هو الذي بين وجه الشبه بين القمح والكلام الجميل .

ولايكتفي الشاعر بهذه الآليات ، بل يركز على بعض العناصر الإنشائية وخاصة الأمر والنداء والاستفهام ، كما

هو الأمر في (البيت 16) ، إذ نجد الأمر يحمل صفة السخرية من هؤلاء الشعراء المقعدين الذين يتطاولون على الشعراء المجيدين (**قيمَاتْ عزْ شَالْ كْنّي آيخِيزَانْ**) .

ونجد أن السخرية لاتستند ، فقط ، إلى الأمر ، بل تعتمد أيضا على التعجب (في البيت 13) (**بَازْتّشْ آيَقْمُو انَّا تِعْمْدْنْ اِدْقْعْ أوري فْصيّل**) ، أو الاستفهام الإنكاري في (البيت 10) : (**إِدْ آدقَار اغبَالُو انَّامِي كُّودِي الخِيرْ ؟**) و(البيت 4) : (**إِدِّيسَ نّانْ اِمْشَالْ ادَاوِين زِيُّ مْشْنْ أورُوفِينْ اينَّارَان**) .

وأما الأمر ، فقد خرج عن قوته الإنجازية الأولى (الأمر) إلى قوة إنجازية ثانية (النصح) أو غيرها ، كما يتبين في (البيت 20) : (**اشو اتّنْبَا خِينْشْ دُو دَاتْ نِمِينْشْ**) ، إضافة إلى هذه الأبيات الإنشائية نجد الشاعر يتوسل أيضا بالتمني كما يتبين في (البيت 5) : (**مُورْ تْيِيد الغَا الْقْضْ انَّاي اتْغْلاَمْ افُوسْ**) ، وبالنداء كما في (البيت 1) : (**ابُو اللْسَاسْ عزَاتْ اوِيَّادِيرْ تْيِيد تَامْسُّومَانَتْ**) .

من خلال ما تقدم ، يتبين أن الشاعر الأمازيغي وهو يعبر عن رؤيته للشعر ، ويتحدث عن علاقته بالآخر ، استعمل إمكانات لغوية متباينة صاغ من خلالها أبياته الشعرية صياغة جيدة ، وهو بذلك يكون قد التزم بنظرته إلى الشعر .

وقبل أن نختم هذا الجانب من حديث الشاعر الأمازيغي عن الشعر ، ورؤيته له ، لابأس من أن نشير إلى خصيصة أخرى تميز شعره ، إضافة إلى استناده إلى معطيات البيئة التي يعيش فيها ، وهي خصيصة " الذاتية " أو بمعنى آخر " التعبير عن الذات " ، وهي ميزة تقترن بحديث الشاعر عن رؤيته الخاصة للتجربة الشعرية ، مما يتيح له فرصة الحديث عن معاناته أثناء ولادة القصيدة . ويتبين ذلك من خلال توظيف ضمير المتكلم بوفرة في هذه النماذج التي اشتغلنا بها ، ونشير إلى بعض الأمثلة :

ـ اللَّايْسْ نْتْگَا الْغَاتِينْ لْبْنِي نُيَادِيرْ
ـ اللَّاغُورِي مَاغَ اسْنْنُوخْ ايَادِيرْ وَارَا كْشُّيضْ
ـ أَمْ افْلَأَحْ ابِيِّخْ ازْرِّعْتَ آدامْ نْخْتَارْ أَشَالْ انَّازِيلْ
ـ أمْ اخِيَّاطْ آبِيُّخْ أَدْيْنُوخْ التُّوبْ اكْ مَامِي يْصْلَاحْ

وبقى أن نتساءل ، هل الشاعر في عصرنا الحاضر راض عن واقعه ؟ هل مازال يشعر بأن مكانته الاجتماعية متميزة؟

نترك الإجابة لأحد الشعراء المعاصرين . يقول الشاعر مصطفى الخاتير في إحدى قصائده :

الْقِيسْتْ انْشَّادْ أَيْدْيَانْ لْقِيسْتْ
مَانِي ثْيَا أمْ المَاعُون انِّي العَافِيتْ
اللَّانْخْ اسْرْكَامْ الصُّهْدْ اگَّافِي أُولِينُو
تْنَقْسْمَاخْ آيمَازِيغْنْ الدْسَّارْتْ

كَان مْدْنْ داتِ أُورْيَازْ اتْعْقَالْغْ
آكْزْرِينْ انْشَّادْ آيْدْيَان الْفْرَاجْتْ
إكَا بَايْزْلِي الأْ تِسرْبِيِّي يَانْ لُوقْتْ .

وتعريبه :

لا قصة إلا قصة الشاعر
يشبه قدرا تغلي فوق النار
اهتز بحرارة قلبي
إذ بخستمونا حقنا أيها الأمازيغيون
قيل لم تكن متعة إلا متعة الشعر
كان الشاعر " يُرهب " في زمانه .

هكذا ، يفصح الشاعر عن معاناته ، ويشير إلى أن مكانته الاجتماعية تراجعت ، بل يرى أن المجتمع بخسه حقه حينما أصبحت متعة الشعر في الدرك الأسفل ، وتبوأت عوضها متع أخرى سدة الصدارة . ●

« ركز الشعراء الأمازيغيون على الآليات البلاغية في أبعادها الجمالية الفنية والدلالية لتحقيق غايتي : الإمتاع والإفادة . »

السخرية في الشعر الأمازيغي

السخرية إمكانية أسلوبية بلاغية توظفها الجماعات الإنسانية لأغراض متباينة ، أبرزها النقد . ولذلك ، فكل لغة لها طرائقها الخاصة في استعمال هذه الإمكانية . أما موضوعات السخرية ، فهي غير محصورة نظرا لأن هذه الآلية الأسلوبية يمكن أن توظف للتهكم والهزل والقدح والهجاء ، كما يمكنها أن تتخذ من أي ظاهرة أو موضوع هدفا تتحقق انطلاقا منه الأهداف . وعادة ما يلجأ الإنسان إلى هذا الأسلوب البلاغي/اللغوي في ظروف القهر والشعور بالضيق من الحياة . ولذلك ،

فالسخرية تعد نوعا من " التنفيس " عن الذات والتعويض عن خيبة الأمل أمام الواقع . والسخرية أداة يراد بها التخفي ، أحيانا ، فتصبح وسيلة رمزية للنقد والتجريح : نقد المجتمع أو الممارسة السياسية ... إلخ . ونحن في فصلنا هذا سنركز على السخرية كموضوع وكآلية لنقد سلوكات اجتماعية وممارسات حياتية ..

فما هي أبرز الموضوعات التي ركز عليها الشاعر الأمازيغي الغنائي ؟ وما الهدف من السخرية من هذه الظواهر السلوكية ؟ وما هي الآليات الجمالية التي توسل بها لتحقيق مقاصده ؟

- صورة الفقيه (الطالب) بين الواقع والمثال :

يعتبر الفقيه (الطالب) من بين الشخصيات الأكثر حضورا في الشعر الغنائي الأمازيغي في منطقة الأطلس المتوسط ، ولعل حضوره المكثف في الشعر الغنائي له أكثر من دلالة ، فالمواصفات الواجب توفرها فيه من المفروض أن تجعله بعيدا عن أن يكون موضوعا واسع الانتشار في الغناء ، خاصة الساخر منه .

ما هي إذن ، الأسباب التي جعلت الطالب ينزل إلى هذه المنزلة التي لاتليق بمكانته ودوره داخل الدوار (تيمي) ؟ وما هو الدور المفروض القيام به داخل وخارج المسجد (تمزيدا) ؟

يبقى المسجد من بين المرافق الأساسية داخل أي دوار في الأطلس المتوسط ، إذ يعد أحد الركائز المكونة له ، وذلك لاعتبارات دينية ، واجتماعية ، وأخلاقية ، واقتصادية أيضا . وللسهر على استمرار هذه المعطيات وتأديتها لوظيفتها داخل الدوار ، يلجأ الأعيان في غالب الأحيان إلى استقدام الفقيه من إحدى القبائل المجاورة ، إن لم يكن متوفرا في عين المكان ليقوم بهذه الوظيفة . ويتم استحضاره إلى الدوار بمقابل يكون عادة من المحصول الذي ينتجه الدوار . وغالبا ما يكون المقابل عينا من الحبوب ، كالقمح والذرة والشعير أو القطاني أو من الصوف والسمن ، إذا كانت المنطقة رعوية .

وبالنسبة للمسكن ، فغالبا ما يكون في المسجد أو بجواره ، ويتحول فضاء المسجد في غياب التلاميذ (امحضار) إلى غرفة نوم ، أو تجمع لأعيان الدوار لعقد صفقات تجارية كبيع الأراضي أو المواشي ، حيث يعتبر حضور الفقيه باعتبار السلطة الدينية التي يمثلها أمرا ضروريا . كما يصبح هذا المسجد خارج أوقات الصلاة فضاء للسمر .

ولمزاولة هذه المهام والخوض في ما قد تثيره تلك الجلسات من مواضيع ، لابد للفقيه من امتلاك قدر معين من المعرفة الدينية والإلمام بأمور الشريعة والتفسير وما يرتبط بذلك . فالصفة الأولى المطلوب توفرها في الفقيه إذن ، قبل أي

اعتبار آخر ، هي أن يكون حافظا لكتاب الله حتى يلقنه إلى التلاميذ ، وحتى يتمكن من ترتيله أمام أعيان الدوار في شهر رمضان ، خاصة ليلة القدر أو الاحتفالات التي يقيمها البعض كحفلي الزواج والعقيقة ، أو عند تشييع جنازة ميت ، لحظات تفرض حضور الفقيه بكل ثقله لتأدية دوره الاجتماعي والديني .

ولا تنحصر وظيفته في هذا المجال ، بل تناط به مهام أخرى ، كالآذان وإمامة الصلاة ، كما يقوم بنحر الأضحيات وغيرها ، ويصدر الفتاوي الخاصة بمجال العقائد والعبادات.. ويغسل الميت ويكفنه ... كل هذه الأمور تنمي فيه جانب الورع والتقوى وتكبره وتجله في أعين أفراد الدوار ، وتجلب له ودهم واحترامهم وتقديرهم .

وكان بإمكان الفقيه أن يبقي على ذلك التقدير والاحترام لولا تجاوزه لذلك ، وتطاوله على مهن أخرى ووظائف بعيدة عن مجال اختصاصه .

فما هي يا ترى الأسباب التي جعلت (الطالب) ينزلق هذا المنزلق ، وينسلخ عن دوره الشرعي إلى أدوار تتعارض في الغالب مع الغرض الذي من أجله استُحضر إلى الدوار ؟

يحظى الفقيه داخل الدوار بمعاملة خاصة ، فعلى المستوى المعرفي غالبا ما ينظر إليه على أنه عالم بكل شيء متعلق بالإنسان وأحواله وظروفه ، قادر على حل مشاكله وتهوين

الصعاب أمامه كيفما كانت ، فباستطاعته ، حسب ظن أهل الدوار ، أن يعالج المرضى ويُشفي المصابين ويؤلف بين المتحابين أو يفرق بينهما ، كما يمكنه أن يبعد الأرواح الشريرة عن الدوار والأفراد ويجلب الخير ، ويبعد الأذى ، إلى غير ذلك من الأدوار التي ينسبها له أهل الدوار ، أو يدعيها هو نفسه . وهكذا ينتقل الفقيه إلى طبيب لكل داء ، وإلى محلل نفسي ومصدر للفتاوي ، أداته في ذلك قلم من قصب ودواة وأوراق صفراء يخط عليها وصفاته .

ولعل أهم سبب يدفع الفقيه إلى ولوج هذا العالم هو جشعه وطمعه ورغبته في اكتساب المال . فالمقابل السنوي الذي يتقاضاه غالبا ما يكون عينا مما تنتجه المنطقة ، فهو لايتسلم النقود وإنما منتوجات فلاحية ، وهذا ما يدفعه إلى البحث عن النقود التي يجنيها من مزاولة تلك الأعمال ، وينشط عمله طيلة اليوم عند خروج رجال الدوار إلى الحقول مما يتيح للجنس الآخر الاقتراب منه للاستفادة من قدراته ، أو في المساء عندما يسود الظلام وتقل أعين الرقباء ، إذ تتردد عليه المرأة التي ترغب في إنجاب الأطفال أو التي تريد أن تسيطر على زوجها وتمسك زمام الأمور في البيت ، وقد تزوره الفتاة البكر التي بدأ ركب الحياة ينفلت من بين يديها ، ولم يأت الزوج بعد ، أو يزوره الفتى الذي أضناه العشق ، وقد تزوره العجوز التي قل حليب بقرتها أو سُرق ديكها أو رفضت نعجتها إرضاع صغيرها .

مجمل القول ، يصبح الفقيه محج الجميع ، فيستغل هذا الإقبال ليكتب التميمة تلو الأخرى ، محددا الطقوس والشعائر التي ينبغي أن ترافق استعمال التميمة ليكون مفعولها ناجحا وقويا .. فتتوارد عليه الهدايا من نقود وبيض وسمن وعسل وغيرها .

تجرب تلك التمائم وفق الطقوس المنصوص عليها ، فلا يحدث شيء أو قد يحدث بعضه ، لكن بمحض الصدفة والحظ ، فتصبح ملكات الفقيه وقدراته العجيبة محط تساؤل في البداية ، ثم تكذيب ، ولتصبح في الأخير موضوع سخرية واستهزاء .

إذا كنا قد تعرضنا لصورة الفقية (الطالب) النموذجي ودوره في مجتمع الدوار وألمحنا لبعض ممارساته الأخرى . فما هي الصورة التي يحضر بها في الشعر الغنائي ؟

إن المتأمل في النماذج الشعرية التي سنقوم بتحليلها ، يتبين له أن صورة الفقيه تسير في خط مناقض للنموذج المثالي السابق ، ولعل السخرية تتولد من هذا التقابل المتولد من الصورتين : المثالية والواقعية لهذا النموذج الإنساني .

وبما أن دور الفقيه الطبيعي ، هو السهر على نشر القيم الروحية الإسلامية من خلال ترسيخ حفظ القرآن في ذهن

الناشئة ، ونشر تعاليمه بين الكبار ؛ فإن الفقيه يحيد عن هذا الدور إلى ممارسات نقيضة ، من أبرزها كتابة التمائم وممارسة بعض أنواع الشعوذة واللجوء إلى الخرافة والسحر . ومن ثم ، تم التركيز على هذه الأفعال عند الشعراء . فالبيت الآتي يصور كيف يلجأ شباب الدوار بنوعيه إلى الطالب لكي يؤالف بين القلوب بواسطة أحرازه/أحجبته .

يقول الشاعر على لسان شاب أو شابة : (البيت 1)

الطّالبْ أَوَا يـِّي شَا لْحْجَابْ اِصْحَانْ
اوا رِيغْ أَسْمُونْ أَدِي عايَدْ

وتعريبه :

اكتب لي تميمة فعالة أيها الفقيه
فأنا أرغب في عودة المحبوب .

نلاحظ أن الشاب يتوجه إلى الفقيه بطلب ، فأين مكمن السخرية في النموذج ؟

إن موقع السخرية لا يتضح من خلال هذا المقتطف الجزئي من القصيدة ، كما أن الترجمة لا تبرز ملامح السخرية وأبعادها . ولكن السخرية هنا تتجلى في هذا التعارض بين الصورتين المشار إليهما . فها هو الشاب يتوجه إلى الطالب برجاء لكتابة تميمة ترجع إليه الحبيب الذي مله وابتعد عنه ، وهذه التميمة لكي تكون سحرية المفعول تحتاج من الفقيه أن يمتلك قوة خاصة تمكنه من تحقيق رغبة الشاب/الشابة . وبما

أن (الطالب) الفقيه يتخذ من كتابة الأحجبة ذريعة للهيمنة والسيطرة على شباب الدوار الغُفل الذي يعيش في مأزق ، غالبا ما يكون غراميا ، واستلابه بعض ما يملك ؛ فإن غاية الطالب سرعان ما تنبلج لتصبح محط نقد لاذع وسخرية ، ولعل هذا ما يترجمه النص الآتي : (البيت 2)

الطَّالب يَنَّارُون الرِّضَا اسْمُون اِعفَّايِي

مَاخْ دِي تْسْحِلُيلْدْ الِّي أُورْ تْسُيِنْدْ وَالُو .

وتعريبه :

أيها الفقيه الذي يكتب تمائم الرضا

أتكذب علي ها قد ملني الحبيب .

أمام شعور الفتى بأن الفقيه يخادعه ويكذب عليه لجأ إلى فضحه ونعته بالكذب ، وهي سخرية مرة نبعت من هذا التناقض الجذري بين سلوك الفقيه (الكذب/الادعاء) وبين ما ينبغي أن يكون عليه (الصدق/التقوى) . ولذلك لا غرابة أن نجد الشباب حينما تبرح به المعاناة وتشتد عليه خيبة الأمل ، يلجأ إلى لعن الفقيه والدعاء عليه بالهلاك ، كما سنرى في أبيات لاحقة .

ويعكس النص الآتي قمة السخرية من خلال التعارض الواضح الذي يقيمه الشاعر بين (الألواح/التمائم) : الألواح بما تحمله من دلالات حمل الهدى والرشاد والخير ،

والتمـائم رمز الضـلال والشـر ، حتى وإن كان المرء يلجأ إليها ، أحيانا ، لحل مشاكله : (البيت 3)

الطَّالْبْ بُوتَلْوَاحِينْ آبُو الحْرُوزْ إِخْوَانْ
أُورِي سْلْهِيـنْ اِخْفْ آوَا مَتَّى احْبِيبْ اِحْلَانْ .

وتعريبه :

يا صاحب الألواح والتمائم الفارغة
لم تسلني أحجبتك عن غياب الحبيب ، وهل هو حبيب ؟

فهذا النص يتساءل عن قدرة الفقيه ويبرز ادعاءه ، ولذلك يختزله في صفتين (صاحب الألواح - صاحب التمائم) ، وإطلاق الجزء على الكل ، هنا ، بغاية تقزيم الشخصية وحصرها في بعد ضيق ، دلالة على صغر شأنها وأمرها في رؤية الشاب ، أو أهل الدوار الذين فقدوا ثقتهم في الفقيه .

ونظرا لأن الفقيه يخادع أهل الدوار أو يلجأ إلى ممارسة أفعال ليست من اختصاصه ، فإن أحد الشعراء البصيرين بألاعيبه يخاطب أهل الدوار قائلا : (البيت 4)

مُور تَتَّايْمْ الطَّالْبْ آيْنَّا دَاي صَفْصَالْ
أُورْ انْكْ شَا ابْرِيدْنْسْ ادَّاي تَتَّايْنْ

وتعريبه :

لو أبصرتم ما يحوكه الفقيه
فلن تمروا حتى من الطريق التي يسلكها .

فهذا الشاعر يصرح بأن للفقيه ممارسات شيطانية تجعل

المرء يفر من أمامه حين يسلك طريقا معينا ، دلالة على شدة النفور وانعدام الثقة ، ولعل هذه الصورة تعد قمة في السخرية ، وأشد طعنا وتجريحا لهذا النمط من الفقهاء (الطلبة) .

وإذا كان هذا النص لم يصرح بهذه الممارسات الشيطانية التي يقوم بها الفقيه ، فإن نصوصا أخرى تبرز هذه الطقوس.

يقول أحد الشعراء :(البيت 5)

بَازْنْ تَاسَانْشْ أَبُو لْحْرُوزْ أوراس نتُّوديِرْتْ آلْ اصْنْدالْ
مَاغْ ادُورْ نْشْتِيد الموتْ اللّي تُوكّيدْ غَرْ سِمْتّيِن .

وتعريبه :

عجبا لك يا صاحب التمائم
كيف لم تتذكر الموت لما انتهكت حرمة الموتى ؟

فالشاعر يتعجب من هذا الفقيه الذي لم تهتز مشاعره وهو ينبش القبور أمام مشهد الموت الرهيب ، ويتساءل كيف غفل الفقيه عن تذكر الموت الذي سيأتي عليه ، كما أتى على غيره من قبله . ورسم هذه الصورة الرهيبة أريد بها الإشارة إلى أفعال غير مشروعة ، يزاولها الفقيه لغايات شتى (الربح المادي) ، وهي تحمل بين طياتها النقد والسخرية من هذا النمط السلوكي المناقض لما ينبغي أن يكون عليه الفقيه . وها هو شاعر آخر يقول على لسان فتى : (البيت 6)

الطَّالبْ ايتنِّي نبْضُو دُسْمُونْ
اكُبْضُو رَبِّي آسِدي دِغْصَانْ .

وتعريبه :

فرق الله بينك وبين عظامك
أيها الفقيه الذي يفتي بالفراق بيني وبين المحبوب .

فهذا الطالب (الفقيه) يفتي بالوقيعة بين الحبيبين ، فهو عوض أن يجمع بينهما بطرق مشروعة (دون اللجوء للخرافة والشعوذة) ، يلجأ إلى طرقه السحرية لكي يفرق ، هذه المرة بين الأحبة ، لذلك كان الدعاء عليه يعكس المرارة ، كما يبرز قمة السخط والكراهية . والصورة الساخرة هنا تبرز من خلال هذا التعارض في الممارسة ، ومن خلال هذا الرسم للفراق (فراق الحبيبين ، فراق الطالب عن عظامه) .

وشبيه بهذه الصورة صورة أخرى يرسمها شاعر آخر يقول : (البيت 7)

الطَّالبْ انَّاسْ ايَانْ اوْ مْدأكْلْ شَاهَان رَبِّي
اداسْ ابِّيْ أفُوسْ انَّا سَاسْ يَارِينْ أَلِّيٌّ اعْفًا

وتعريبه :

قلبت علي الحبيب فملني أيها الفقيه
قطع الله اليد التي تكتب بها !

فإذا كان الشاعر الأول قد دعا على الفقيه بالهلاك والموت ، فإن الشاعر هنا ، يتمنى أن تقطع اليد التي يكتب

بها تمائمه/أحجبته التي تسبب في فراق الأحبة ، ولعل التقلب المشار إليه في البيت والذي أدى إلى هجران الحبيب ، يقابله تقلب آخر يصادفه الفقيه بعد تقطيع يده ، وهو ارتكاسه من موقع الغنى والمكانة الاجتماعية إلى موقع الفقر والخذلان بعد بتر اليد التي تسهل له عملية الارتزاق والكسب .

وإذا كانت النصوص السابقة قد ركزت على بعض الممارسات ككتابة أحجبة التفرقة ونبش قبور الموتى للممارسة السحرية ، فإن البيت الآتي يبرز مظهرا آخر من مظاهر وظائف الفقيه ، أي اتخاذه صفة الطبيب المداوي لعلل الهوى ونيرانه الكاوية ، وهي وظيفة تناقض الصورة المثالية للفقيه وتقدم رسما ساخرا (مسخيا) له . يقول الشاعر :(البيت 8)

إلّْا اسَافَرْ اوْهَقَّارْ عنْقْخْ آدِي يِنْتْيَانْ اِسْ تْرِيخْ
اِسِي اِنَّا الطَّالْبْ اِزِيلْ اللَّا اجِيَّجَّي وَنَّايْ عمَان .

وتعريبه :

في الغراب دواء ، تعبت في العثور عليه
فقد زعم الفقيه أنه يُشفي من فَقَدَ صوابه .

فها هو الفقيه ينصح باتخاذ الغراب دواء شافيا لمن فقد صوابه ، وها هو الشاب قد كلّ وتعب حتى عثر على الغراب ، لكن هل فعلا كان الدواء شافيا ؟ لعل الأبيات الأولى التي قمنا بتحليلها تقدم لنا الإجابة : لم يكن هناك

شفاء ، ولم تكن في أحجبة الفقيه ووصفاته الطبية أمارات السلامة من الداء الذي أنهك الفؤاد . لذلك ، كانت الشكوى في الشعر ، ولذلك ، كانت السخرية من ممارساته ووظائفه المتنوعة .

بعد تحليل صورة الطالب ننتقل للحديث عن صورة أخرى، وهي نموذج عجوز الدوار ، فما هي الصورة النموذجية للعجزة ؟ وكيف تتمثل صورتهم في الشعر الغنائي ؟

ـ صورة العجوز بين الواقع والمثال :

لم تقتصر السخرية في الشعر الغنائي الأمازيغي بمنطقة الأطلس المتوسط على شخصية الفقيه ، بل تجاوزته أيضا لتتناول فئة أخرى ، وهم العجزة (افقيرن ـ تيفقرين) . فرغم سنهم المتقدم الذي من المفروض أن يجلب لهم الوقار والتقدير من طرف باقي فئات المجتمع ، إلا أن سلوكهم وتصرفهم يغير النظرة إليهم ، فسن الشيخوخة يمثل مرحلة عمرية هامة بالنسبة للإنسان ، حيث يكون قد شارف نقطة الوصول في مسيرة الحياة ، ويكون قد تلقن منها ولقنته دروسا وعبرا وتجارب .. وهكذا يصبح الشيخ مرجعا هاما لمن بعده ، فهو عارف بالتاريخ الشخصي لكل فرد ، والتاريخ الجماعي للوسط الذي يعيش فيه ، عارف بأسراره وخباياه وحسناته ومثالبه . وقد يعرف حتى تاريخ الحيوانات كأصل الخيول وأنواعها وصفاتها ، كما يحيط ، أيضا ،

بالمهن والحرف المزاولة في منطقته ، خاصة الفلاحة وأدواتها ، والحبوب وأنواعها ، وتقنية الحرث وأساليبها ، إضافة إلى إلمامه ببعض أمور الدين .. باختصار يصبح ذهنه سجلا نابضا بالأحداث والوقائع يتحين الفرص داخل الجلسات ، وحلقات السمر ، ليرويها للآخرين إحساسا منه بعجلة الزمن التي لاترحم ورغبة في نفع الآخرين بتجاربه ، مما يجعله محط إجلال الصغار الذين لا يترددون في تقبيل يده كلما التقوه ، ومحط تقدير الكبار الذين قد يقبلون رأسه ويطلبون منه الدعوة الصالحة .

وإذا كانت هذه هي صورة الشيخ (أفقير) فماذا عن العجوز (تافقيرت) ؟

إن إلمامها بأمور الحياة وأحداثها لا يصل إلى مستوى الشيخ ، نظرا لانتمائها للجنس الأنثوي . الأمر الذي يحد من مجال تحركها بحيث ترتبط بالبيت أو ما يجاوره ، إذ لا تغادره إلا قليلا لزيارة بعض الأضرحة البعيدة التي يصبح الوفود عليها شيئا واجبا ، وإلا تعرضت المتخلفة عنها لسخط ذلك الولي .

عموما ينحصر عالم العجوز وخبرتها في الفضاء المحدود الذي تعيش فيه . فهي ملمة بأمور النسيج الذي لايخلو بيت في الأطلس المتوسط منه ، وهي تتقن صناعة اللحاف (تاميزارت) والجلباب (تاقبوت) والسلهام (أزنار) ..

كما تكون على دراية بأشغال المطبخ والحظيرة والاعتناء بصغار المواشي .

هذا عن علاقتها بمكونات وسطها . أما عن علاقتها ببنات جنسها ، فذاك هو تخصصها ، فمنها القابلة والمربية والناصحة والمرشدة والرسولة لنقل الأخبار وربط العلاقات . كما لايخلو وفد يود الخطبة من عجوز ، فهي التي تجلس إلى نساء العروس لتقارعهن بالحجة والدليل إذا كانت من دوار آخر، وهي التي تلقن العروس ، إذا كانت من دوارها ، أدبيات الزواج وتقدم لها الخطط والتقنيات ليلة الزفاف .

هكذا ، تكتسب سلطة روحية لا تجرؤ قريباتها على تجاوزها ، وإلا تعرضن لغضبها الذي يثور لأتفه الأسباب ولايخمد أبدا .

ومن هنا ، يظهر ما لهذه المرحلة العمرية من وزن وثقل على باقي الفئات العمرية الأخرى ، فالشيخوخة تفرض سلطة روحية واجتماعية داخل الوسط البدوي ، وبالتالي ينظر إلى الشيوخ نظرة تقدير .

لكن ، هل عرف هؤلاء الإبقاء على تلك المرتبة والحفاظ على موقع القوة داخل وسطهم ؟

غالبا ما يتجاوز الشيخ حدود القداسة والتقدير ويود التخفيف من ذلك الثقل المعنوي الذي يكبله ، فيلجأ إلى مخالطة من ليسوا في سنه ، والتشبه بهم في سلوكهم

وأفعالهم ، بل وقد يصل به الأمر إلى الرغبة في إعادة مغامرات شبابه ، فيخلع عنه ستار الوقار وينغمس في ملذات الحياة ، وكأن شبابه عاد .

من جانبها تنسلخ العجوز عن دورها ووظيفتها التوجيهية والإرشادية ، فلا تجد حرجا في مخالطة الفتيات والحديث معهن في أمورهن الخاصة المرتبطة بمرحلتهن العمرية . كما لا تجد عيبا في أن تتزين مثلهن بالحناء والسواك والكحل ، ولاتجد مانعا في استحضار ذكرياتها ومغامراتها ، وقد تشاركهن الغناء والرقص .

إذا كانت الصورة المثالية لعجوز الدوار (ذكر ـ أنثى) قد تحددت من خلال العناصر السالفة ، كما تمت الإشارة إلى بعض السلوكات الشاذة عندهما ، فإن الصورة الشعرية الساخرة تقدم سلوكات وأفعال نقيضة لتلك الصورة النموذجية ، وهذا التضاد يعد بؤرة التهكم ومدار النقد اللاذع الذي يوجه إلى هذه الفئة من سكان الدواوير . فالشاعر الغنائي في الأطلس المتوسط اتخذ من أفعال وسلوكات الشيوخ الشاذة مطية للسخرية ، فها هو شاعر يصف شيخا متصابيا يميل إلى النساء الصغيرات السن ، فيعلو صوت الشاعر مندداً بهذا الميل ، داعيا إلى تغيير المنكر : (البيت 9)

إِداُدْ اشِيبَانْ سُحُودْرْ غْرْ لهْوَى أبِبِي وَسْغُويْ !
ثْوَالْفْ تَمارْثْنْسْ امْثْمِي نَزُّينْ آبِبِي وَسْغُويْ !

وتعريبه :

جاء الشيخ الذي تقوس ظهره بحثا عن الهوى " اللهم هذا منكر " !
ألفت لحيته رضاب الجميلات " اللهم هذا منكر " !

هكذا ، يبين البيت هذا النزوع نحو الشباب عند الشيخ مبرزا أن هذا الميل سلوك منفلت من عجلة الحياة في سيرورتها الطبيعية ، ولذلك ، كانت السخرية متولدة عن رسم سلوك الشيخ ، واختصار أفعاله في ألفة لحيته " الشائبة " لرضاب الصغيرات دلالة على تهافته على الدنيا وتهالكه على ملذاتها ، عكس ما هو منتظر منه (العودة إلى الله والالتفات إلى التدين) . والتركيز على الجزء دون الكل ، يرمي إلى اختصار الشخصية في بعد جزئي قصد الحط منها وإبراز وضعها المزري داخل القرية . كما أن التركيز على اللحية التي هي مبعث وقار واحترام في تشبعها برضاب الغواني ، دلالة على أن الشيخ العجوز نبتت لحيته وترعرعت وحان قطافها ، وهي ما زالت تسقى بماء العذارى ، وهي سخرية مُرَّة تفضح حاضر الشيخ وتلمح إلى ماضيه أيضا ، ولعل المثل القائل :" من شب على شيء شاب عليه " يصدق على هذا الشيخ .

وقريب من هذه الصورة بيت آخر يركز فيه الشاعر على تصرف شيخ مع زوجته يقول : (البيت 10)

اِهْرْسْ بَابَا يُوحلُّو
مْقَارْ اِشِيبْ اِسُولْ اِرَاتْ

وتعريبه :

ضرب أبي أمي
فرغم شيبه لايزال يغار عليها .

فهذا الشيخ يضرب زوجته لأنه يغار عليها رغم الشيب الذي غزا شعره ، ولعل هذا السلوك أصبح موضع سخرية ، لأن الشيخ من المفروض أن يتجنب الانفعال (الغيرة) وإبداء الرغبة أمام الآخرين (الحب) ، للحفاظ على صورته الوقورة وخاصة عند الأبناء ، ولذلك ، جعل الشاعر من الإبن راويا يحكي ما يشاهد ، بل ويؤكد غيرة الشيخ رغم شيبه ، وهنا مكمن السخرية وقمة التصوير للتناقض والتضاد في سلوك الشيخ .

ولعل النظرة الوقورة إلى الشيوخ والاحترام الذي يفرضه عمرهم وسمتهم إذا ما التزموا بالدين ، ومارسوا حياة عادية ، هو الذي يحرك مشاعر التعاطف نحوهم ، ولكن إذا ما حاد أحدهم عن الجادة ، كان له الشباب بالمرصاد ، كما لاحظنا في الصورتين السالفتين .

وهناك صورة أخرى تحضر للشيخ من أبرزها نزوعه إلى

الرقص والضرب على الدف (للمشاركة في رقصة أحِيدُوس الشبابية) ، يقول أحد الشعراء : (البيت 11)

أَدَاْي إِشِيبْ أَكّدْ بْنَادْمْ مَاخْ فْيَادْ يِتْحَرَاْفْ أَلُّونْ
مْشْحَالْ ايُوكْ ايْدَا تِيتْنْعَالْ اداْيْ دْرْغْرْ امْزْ اْنْ ؟!

وتعريبه :

حينما يشيب الإنسان لماذا يتعلق بالدف ؟
كم من واحد يلعنه لتحدره إلى عوالم الشباب .

فهذا التساؤل الإنكاري عن تشبث الشيخ بالدف يبين سلوكا شائنا ، ونزوعا صبيانيا ، يتعارض مع عمره وما يقتضيه هذا السن من أفعال . ولذلك ، كانت اللعنة حليفه حينما يتحدر إلى طقوس الشباب وممارساتهم .

وهذا شاعر آخر يجسد هذا التضاد في سلوك بعض الشيوخ ، وينصح أحدهم بالالتفات إلى قضاء ما عليه من واجبات دينية لعلها تمحي ذنوبه وتغطي على نزوعاته الصبيانية : (البيت 12)

سِرْسْ تَالُّونْتْ تَابْعْ تِمِزْبِيدَا فْرُو اَمْرْوَاسْ .
أَوَاشْ يُوسِي أَحِيدُوس الّي إِشِيبْ إِخْفْ آيَغْقّيرْ

وتعريبه :

دع عنك الدف وواضب على المسجد لقضاء دينك
لم تلائمك رقصة أحيدوس لما شاب رأسك أيها الشيخ .

فالسخرية في هذا البيت تبرز من خلال هذا التوازي بين العناصر التي يرسم بها الشاعر إطار حياة الشيخ :

الدف ≠ العبادة ، ساحة الرقص ≠ المسجد ، القفز والرقص ≠ الركوع والسجود .

فهذه التقابلات تبين النشاز في سلوك الشيخ ، فهو يميل إلى الرقص ويدع ما يتماشى مع عمره (الركوع والسجود) لمحو سيئاته . والطريف أن الشاعر يؤكد أن الرقصة (أحيدوس) خاصة بفئة الشباب نظرا للمرح والحبور اللذين تتضمنهما وتبعثهما .

ويسخر شاعر من شيخ يخالط الشباب ويتصرف تصرفا يتعارض مع عمره ، ليس فقط بالتركيز على ضربه بالدف ورقصه ، وإنما بصدور حركات طفولية منه ، كأن يمص أصابعه ، وهي حركات لاشعورية ، تدل عند الصبي على الارتباط بالحياة (الأصبع بديل عن ثدي الأم) ، وهذه الحركات تعبر عن الارتباط اللاشعوري بالحياة عند الشيخ ، وبما أنه قد شارف على النهاية ، فما غايته من مص أصابعه ؟ ولعل المفارقة في التركيز على هذا البعد ، تكمن في إبراز تشبث الشيخ بالحياة تشبثا غريزيا ونفسيا ، بكيفية لاشعورية ، يقول الشاعر : (البيت 13)

اللَّانْگَّادْ تُوسْرْتْ نَبْنَادْمْ أَمْ الصُّابِي اسُولْ امِزٌي
اللَّا تَطْضْدْ افَاسْنْ أَيَا فَقَيِّرْ انَّادَا نْصَاوَمْ الـمُوتْ

تعريبه :

تفعل وسط الجمع كما يفعل الصبي الصغير
ترضع يديك أيها الشيخ الذي نحوم حوله الموت .

هذا ، فيما يتعلق بصورة الشيخ . أما العجوز ، فإن الشعر لا يتعرض كثيرا لممارساتها التي تتعارض مع مرحلتها العمرية ، ربما لأن النساء يعشن طقوس حياتهن في خفاء وتستر عن أعين الرقباء . ولكن مع ذلك ، فالشعراء اقتنصوا بعض مظاهر التعارض في حياة العواجز ، يقول أحد الشعراء متحدثا عن نفسه مشبها إياها بالعجوز التي تثير المشاكل لمن حولها " بسلاطة " لسانها رغم عدم قدرتها على فعل شيء : (البيت 14)

بِيخْ أمْ تْمْغَارْتْ يُوفَا مْشْرْدُولْ أمَازِيرْ غُورِي
وَخًّا أورْتْقِّيمْ اثْمَارًا اللَّا تْسْبَّابْ ايْغُويَّانْ

تعريبه :

أشبه العجوز التي وجدت الهموم الطريق إليها
تثير الضجيج رغم عجزها عن العمل .

فهذا البيت يعكس تصرفا شاذا يصدر عن هذه العجوز ، فهي لم تعد قادرة على الفعل أو المساعدة في شؤون البيت، ولكنها على الرغم من عجزها ، فإنها كثيرة الشكوى والملاحظة ، إلى حد إثارة الفوضى وربما المشاكل .. والسخرية ، هنا ، تكمن في توليد صورة تقوم على عناصر متضادة : العجز عن الفعل ≠ عدم العجز عن الكلام .

فهي تصرف مشاكلها بالضجيج عوض اللجوء إلى العبادة لنسيان كربها ومعاناتها .

ويبرز شاعر آخر بعض السلوكات التي تقوم بها العجوزات القادرات على الحركة ، ومن أبرزها السعي بين الأحبة بالتفرقة من خلال الوشاية والدسيسة ، يقول : (البيت 15)

اَدِمْحُو رْبّي احْراَزْ   اِمْحُو تفْقّْرِين
وِدِّيس ذَا نْكَّانْ يْرِي   دُسْمُونْ أَمْ العَافِيتْ

تعريبه :

اللهم دمر هؤلاء العواذل ودمر العجوزات
اللواتي يقفن بيني وبين المحبوب كالنار .

فالشاعر يدعو على العجوزات بالدمار والموت ، لأنهن يقفن حاجزا بينه وبين محبوبته كالنار ، التي لا يمكن اختراقها للعبور إلى جهة أخرى . ولعل هذا التشبيه ، الذي يقرن فيه الشاعر العواجز بالنار ، يبرز شدة مكرهن وعنف إذايتهن . وإذا كانت النار أكثر إيلاما وإحراقا ، فإن مكر العواجز أشد أثرا على نفسية المحب الذي فصل عن حبيبته . والسخرية من هذا التصرف تنبعث من التعارض بين السلوك الطبيعي والسلوك الممارَس (السعي بالوشاية والتفريق) . والغرض من السخرية هو النقد واللوم الموجه إلى هذا النمط من الفعل .

ولايكتفي الشاعر الغنائي بهذا الجانب ، بل يصور

سلوكات أخرى للعجوز ، يقول أحد الشعراء : (النموذج 16)

تِفقُّرِينْ نْوَاسًا
تِيغْدَارِينْ نْوَاسًّا
تَسَحَّارِينْ نْوَاسًّا
اللَّاتْگَانْ تَمْنْسِيتْ
تَمْنْسِيتْ نْتْيْزْيوِينْ
اللَّاغْمُّونْ ادَارِيِّنْ
اللَّاغْمُّونْ تِغَاسِينْ
اللَّاغْمُّونْ تِمَاوِين
اللَّانْسْنَاغْنْ تِيمْزَيَاذْ
اللَّانْسْنَاغْنْ تِيخَاتَار

وتعريب النموذج هو :

عواجز زماننا
هن غادرات زماننا
هن ساحرات زماننا
يهيئن عشاء
عشاء فيه دس
يخضبن أرجلهن
يخضبن أيديهن
يخللن أسنانهن
يعايرن الصغيرات
ويعايرن الكبيرات

يعكس هذا النص ، الصور المتعددة للعواجز ، فهن ساحرات ، غادرات ، يملن إلى الدس والتفريق بين الناس ، وهن أميل إلى التصابي والتشبه بالنساء الصغيرات (شابات ، كهلات) ، إذ يخضبن أرجلهن وأيديهن ، ويقمن بتنظيف أسنانهن أو ما تبقى منهن بالسواك وتخليلهن . ولعل السخرية تنبع من التركيز على الفعل الأخير أكثر ، لأن التزيين والعناية بالنفس إن صدرت عن المرأة الشابة كان الأمر عاديا ، نظرا لميلها إلى استقطاب الأنظار ، وتحريك وجدان الشباب (العذراء) ، أو التحبب إلى الزوج ولفت انتباهه (الكهلة - المتزوجة) . فلماذا تلجأ العجوزات إلى هذه السلوكات وهن على أبواب النهاية ، وعمرهن يقتضي الوقار والحياء وعدم التبرج ؟ لعل هذا التناقض في الأفعال هو الباعث على السخرية ومس العواجز بنيران النقد اللاذع.

هذه صورة العواجز (من النوعين) فما هي صورة الفتاة البدوية " المتعصرنة " في الشعر الغنائي الأمازيغي ؟

- صورة الفتاة البدوية بين الواقع والمثال :

تعتبر الفتاة (تاعريّمت) داخل فضاء الدوار بمنطقة الأطلس المتوسط رمزا للخصوبة والاستمرارية ، تحظى منذ صغر سنها بالعناية والاهتمام ، خاصة من طرف بنات جنسها كالجدة والأخوات والعمات والخالات . غير أن ارتباطها بالأم

و ملازمتها لها يبقى أمرا ضروريا ، إذ عليها تسلم المشعل لمواصلة المشوار الطويل على درب الحياة . مما يحتم عليها تلقن معارف ومهارات ، والتخلق بسلوكات وخصال تتماشى مع أعراف وتقاليد البادية ، واستيعابها لهذه المتطلبات الأخلاقية والسلوكية ، يحتم عليها احتكاكها اليومي والدائم بفضاء البيت ، فتسند لها بعض الأدوار التي تلائم مراحلها العمرية ، والتي تتطور وتكتسي أهمية بتواز مع تطور سنها .

من بين ما يسند إليها مثلا : كناسة المنزل ، إحضار الماء من العين أو الوادي ، غسل الأواني بعد وجبات الأكل ، حراسة الغنم ..

وما أن تبدأ أنوثتها تفصح عن ذاتها ، حتى يقل ارتباطها بالعالم الخارجي ، فتسند إليها أشغال أكثر ارتباطا بالعالم الداخلي ، مثل : الغزل والنسيج ، أو ما ارتبط بالشغل اليومي كالعجين والطبخ .

ويبقى ارتباطها بالخارج رهين مناسبات ومشروطا بشروط، فقد تزور الأقارب بمناسبة زفاف أو عقيقة أو خلال الأعياد ، وقد تتردد على بعض الأضرحة طلبا للبركة والزواج ، أو الأسواق الأسبوعية أو المدن القريبة . لكن هذه الأمور لاتتم إلا برفقة أحد محارمها الذي لايتوانى عن تلقينها أدب السير . وقد تتيح لها مثل هذه الخرجات ،

بعدما أصبحت تعي ذاتها ، معاينة أشكال جديدة للحياة ، ويتفتح بصرها ووعيها على فضاءات تعج بقيم وسلوكات وتصرفات مغايرة لما تلقنته في بيئتها المحدودة . مما يجعل التساؤلات تتزاحم في رأسها عن مصداقية قيم غرست فيها وسلمت بحتميتها ، وأخرى تنهشها من كل جانب وتزحزح ما رسخ بذهنها منذ طفولتها .

تحت ضغط هذه القيم الجديدة تجد الفتاة نفسها مضطرة ، في النهاية ، إلى التسليم بها أو ببعضها حسب درجة التفاعل ، وذلك على حساب قيم عتيقة لقنت لها غالبا دون وعي ناضج بها .

وقد تأخذ هذه القيم جانب المظهر الخارجي ، بحيث تنسلخ عن ثيابها المهلهلة الواسعة لتلبس (أرومي) أي اللباس العصري الضيق والقصير . وتتجاوز أدوات الزينة التقليدية من سواك وكحل وحناء إلى المساحيق العصرية ، فتلج عالم الأصباغ خاصة الأحمر وما شابهه . ولايقتصر الأمر على الزينة والثياب ، بل قد تتغير حتى بعض أشكال الجسد ، إذ تطيل الأظافر وتصبغها وتقص الشعر وتصبغه وتصففه وفق ما تقتضيه الموضة .

تغيرات مظهرية لا تتأخر في أن تصبح جوهرية ، فيتغير الكلام ، وتتبدل طريقته ونبرته وتدخله ألفاظ جديدة وتتغير الحركات والنظرات لتصبَغَ بمسحة رومانسية متدللة ،

تغيرات لاتخفى عن أعين شباب الدوار من جهة ، باعتبارهم مستهدفين بها ، كما لا تخفى عن أعين العجزة ، خاصة النساء باعتبارهن حاملات لقيم وتقاليد يعملن على استمرارها ، من جهة أخرى .

فما أن تظهر علامات التمرد والعصيان على تلك الأعراف ، حتى تبدأ الملاحظات والتعليقات الساخرة من كل جانب ، والأبيات التي سنقف عندها تصور ذلك .

بدءا ، تلزم الإشارة إلى أن الأشعار الغنائية التي تناولت هذا الجانب قليلة ، ولكنها تقدم صورة ساخرة لنمط من السلوك الممارس من طرف الفتيات القرويات المتشبهات بالحضريات . ويركز الشاعر الأمازيغي على مظاهر السفور والتبرج في سخريته ونقده ، كما يبرز بعض المواقف التي تستند على المفارقة من خلال المقارنة بين وضع الفتاة البدوية المتعصرنة ، ونموذج الفتاة القروية الملتزمة بالعادات والتقاليد ، يقول أحد الشعراء : (البيت 17)

أُورْقَّمِينْ اِيمَازِيغْنْ انَّايِ نُوعْيَّانْ
أُوراسْ اسْتِيرْ افُودْ انْعْرِيمْتْ أورْحَال

تعريبه :

لقد ذهب الأمازيغيون الذين يحافظون على الأخلاق
فحنى فتاة البادية تسفرت وأبدت مفاتنها .

فالشاعر ينتقد مجتمعه القروي الذي ترك العنان على

غاريه لفتاة البادية ، فتسفرت وأبدت محاسنها . وهو سلوك معيب عند أهل القرى ، والشاعر لايسخر في هذا البيت من الفتاة البدوية المتعصرنة فحسب ، وإنما ينتقد بشدة حراس القيم من آباء وأولياء .. إلخ . أو بمعنى آخر ، كل مجتمع الدوار الذي رضي بمثل هذا السلوك وأفسح له مجال الظهور . ولذلك ، لا غرابة في أن الأشعار التي اتخذت من الفتاة البدوية العصرية محورا لها تخاطب في عمومها الرجل سواء بصيغة الجمع أو المفرد ، وهذا الرجل قد يكون الأب أو الأخ أو الزوج . وهكذا ، تصبح هذه الأطراف منضوية في سخريته لاتنفلت من تهكمه ونقده .

يقول أحد الشعراء : (البيت 18)

مَاغْ رَاشْ اكَّيـنْ اتَادَارْتْ مـشْ اقْضَا اغْرُوم ؟
آگْدْ افَاسْنْسْ اللَّانيَانْ أشَّارْ وِيـنْ الطَّيـرْ !

تعريبه :

فمن يعجن لك إذا نفذ الخبز ؟
فيداها تعلوهما أظافر كطير كاسر ؟!

فالشاعر ولد صورة ساخرة/مسخية للفتاة البدوية المتعصرنة التي أطالت أظافرها عن طريق تشبيهها بالطير انكاسر ، ولعلها بهذا السلوك تكسر خباء الحياء وتهدم قيم وعادات القرية . والشاعر يتساءل في استنكار موجها خطابه إلى مخاطب مجهول ينحي عليه باللائمة ، لأنه ترك

الفتاة تطيل أظافر يديها حتى أصبحت عاجزة عن صنع الخبز .

ونظرا لهذا التحول في السلوك والخروج عن عادات وتقاليد القرية ، يؤْثر بعض الشباب حياة العزوبة والوحدة على الاقتران بفتاة متشبهة بالمدينية لا لشيء إلا لعدم إتقانها لهذا التقليد . يقول أحد الشعراء : (البيت 19)

تَحْيُوضْتْ إِسْ تْبْيٌ تَازَارْتْ تَوْثْ أَقْـمُو تْغْمِيتْ
مَايْ رِيغْ إِوِلْ انْجْحْ أُزُوفْرِي وَار تَمْطُّوطْ

تعريبه :

فالبلهاء قد قصت ظفائرها ولطخت شفتيها بأحمر الشفاه

لاحاجة لي بالزواج إذن ، ولتحيا العزوبة !

فالصورة الساخرة هنا تستند إلى وصف الفتاة البدوية التي تسفرت وقصت شعرها ولطخت شفتيها بأحمر الشفاه ، وهي تحسب بذلك ، أنها تزينت وربما حققت تطورا في السلوك والمظهر . ولكن بعض شباب الدوار ينظر ـ على العكس من ذلك ـ إليها على أنها بلهاء ، وصفة البلاهة قدح ما بعده قدح في عالم البداوة !

بهذه الصور يسخر الشاعر من هذا النموذج الإنساني في مجتمع القرية .

ـ الخصائص الأسلوبية والفنية :

ومن خلال كل ما تقدم تكتمل صورة السخرية وحضورها في الشعر الغنائي الأمازيغي على مستوى الموضوع . أما على مستوى التشكيل الفني ، فقد عملت الآليات اللغوية والأساليب البلاغية على إضفاء نكهة جمالية على هذه الصور الساخرة .. بل إن بعض هذه الأدوات الأسلوبية هي التي تعد بؤرة القصيدة/أو الأبيات الساخرة ، ولعل الترجمة غيبت بعض هذه الخصائص اللغوية . ولكن سنحاول في بقية هذا الفصل الوقوف عند بعض هذه الأساليب .

إن أبرز ما يلفت انتباه الدارس/والقارئ في الأبيات السابقة ، هو الحضور المكثف لآليات بلاغية تضمن شعرية النص ، وهذه الإمكانات البلاغية متفاوتة في الظهور بين هذا البيت أو ذاك ، ولكنها استطاعت أن تؤدي وظيفتها الجمالية إلى جانب الوظيفة الدلالية كما رأينا سابقا ، ولعل الأداة البلاغية الأكثر حضورا هي " النداء " وما تنفتح عليه من دلالات . وقد توسل بها الشاعر ليخاطب الفقيه (ألطالب) ويطلب منه تحقيق رغبته ، ولذلك ، فالنداء قد استعمل في معناه الأصلي ، لكنه في أبيات أخرى خرج عن سياقه ليعبر عن دلالات أخرى كالدعاء ، وخاصة حينما اقترن بصيغة الدعاء كما هو الحال في البيت السابع : (**أطَّالبْ انَّاسْ اِيَّانْ**) ، ثم (**ربِّي أدَاسْ إبِّي أفُوسْ**) .

والنداء أسلوب حاضر في جل الأشعار الساخرة ، لأن الغاية منه تركيز التنبيه على المخاطب (**الطّالبْ بُوتَلوَحِينْ**) الذي تتم السخرية منه ، ولذلك اقترن بالفقيه والعجوز ، وهو يراد به تنزيل الفقيه والعجوز منزلة شارد الذهن ، إضافة إلى النداء كآلية إنشائية ركز الشاعر على أدوات أخرى ، كالأمر الذي يستعمل في منحاه الأصلي ، زيادة على حالات أخرى ، كالالتماس . ففي البيت الأول استعمل الأمر لغرض الالتماس (**ايّي شَالخْجَابْ**) ولكنه في البيت الثاني عشر وُظف لغرض التوبيخ (**سرْسْ تَالُونْتْ**) . كما وظف الأمر بمعناه الأصلي (**تَابْعْ تِمزْيِيدَا**) ، ولذلك ، فقد أصبح الأمر أسلوبا أساسيا في إبرَاز السخرية من المخاطب عن طريق أمره (وهو الذي ينبغي أن يأمر نظرا لمكانته) أو توبيخه أو زجره . وخاصة حينما تقترن هذه الصيغ بأسلوب الاستفهام الإنكاري ، كما هو الحال في العديد من الأمثلة :

- **مَاخْ دِي تْسْحِيلِيلْدْ ؟**
- **منتَّى أحْبِيبْ إِحلَّان ؟**
- **مَاخْ ادُورْ تْشْتِيدْ المْوتْ ؟**
- **مَاخْ فْيَادْ انْحَرَاْفْ أَلُّونْ ؟**
- **مَاخْ رَاشْ اكِّينْ إتَادأرْتْ ؟**

والاستفهام يعد بؤرة السخرية ومدارها في هذه الأمثلة ، فهو طاقة تهكمية بامتياز ، لذلك نادرا ما خلت منها

الأشعار التي تنحو نحو التهكم والسخرية أو النقد . وقد وظف الشعراء إلى جانب هذه الإمكانات آليات أخرى من أبرزها : التعجب و الدعاء . والتعجب يكون أمام الأمر النادر الذي يستدعي الدهشة والغرابة ، لذلك نجد هذا البعد الأسلوبي حاضرا بشكل سافر أحيانا ، وقد يتخفى وراء السطور مرة أخرى ، والتعجب حاضر في المثال الرابع (**مُورْتَنَّايْمْ الطَّالبْ**) والمثال الخامس (**بَازْ نْتَاسَانْشْ أَبُو لْحرُوزْ**) ، ولكنه مقترن بالاستفهام الإنكاري في الأبيات المشار إليها . أما الدعاء ، فإنه يبرز بصيغته المعروفة في اللغة الأمازيغية مثلا في البيت السادس (**أَكْنْضُو ربِّي**) والبيت الخامس عشر (**أدمِحُو رَبِّي**) ، أو بصيغ أخرى (**ربِّي أدَاس إِبِّي**) كما في البيت السابع . وكلها يراد بها إنزال العقاب بالمخاطب (**الفقيه والعجوز**) نظرا لسلوكاتهما المرفوضة (بؤرة السخرية) . كما وظف النفي ، وإن كان نادر الاستعمال ، مثلا في البيت السابع عشر (**أورْقمِّين إمَازِيغنْ**) ..

ولم يقتصر الشاعر الأمازيغي على هذه الصيغ الإنشائية بهدف إبراز جمالية نصه وتشكيل ملامح خطابه ، وإنما وظف الأسلوب الخبري إلى جانب التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية ، فضلا عن حضور بعض أساليب البديع وخاصة الطباق والمقابلة .

فالأسلوب الخبري وظف في البيت الثامن (**إللَا أسَفَارْ إوْهَفَّارْ** ...) توظيفا جماليا ودلاليا ، إذ ركز الشاعر على إخبارنا بقول الفقيه الذي يزعم فيه أن : " الغراب علاج من الهوى وهذيانه " ، لذلك تعب المتكلم في عثوره على هذا الدواء ، ولعل سرد هذا الخبر ، والتركيز على شدة المعاناة أريد بها تصوير شدة خيبة الأمل التي أعقبت هذا البحث الطويل ، وتجرع هذا الدواء المر ولاشك ! والتي أنتجت هذه السخرية اللاذعة من الفقيه .

وقد وظف شاعر آخر في البيت السابع عشر (**أورْقّمين إمَازِيغْن**) الأسلوب الخبري التقريري بهدف السخرية والنقد اللاذع ، ولذلك يعد هذا الأسلوب مطية للتهكم عادة في الشعر الغنائي المتجه إلى هذه النماذج الثلاثة ، ويراد به الإرشاد والتوبيخ ، ولذلك ينزل المخاطب (العارف بواقعه) منزلة الإنسان الجاهل بالأمر .

أما التشبيه ، فهو أداة شعرية بامتياز في الشعر الغنائي إلى جانب أساليب البيان الأخرى ، كالمجاز والكناية والاستعارة ، وقد وظف الشاعر هذه الإمكانات كثيرا ، ففي البيت الثالث عشر :

اللَّانَكَّا نُو سْرْتْ نْبْنَادْمْ أمْ الصَّابي إسُولْ إمْزٌي
اللَّا تَظَّضْدْ إفَاسْنْ أيَا فْقّيرْ أنَّادا نْصَاوَمْ الْمُوتْ .

يشبه الشاعر الشيخ (موضوع السخرية) بطفل صغير

يتلهى بأصبعه (يمصه) بهدف السخرية منه . وقد اقترن بهذا التشبيه أسلوب الاستعارة (**تْصَاوَمْ المْوتْ**) لتكتمل الصورة الشعرية الساخرة . ومن خلال هذا التزاوج بين التشبيه الحسي (شيخ/طفل) والاستعارة (الموت تساوم) في بعدها التجريدي ، ولّد الشاعر صورة فنية طريفة تعكس التعارض والمفارقة بين واقع الشيخ وما ينبغي أن يكون عليه ، وبين واقعه المادي وحياته " المجردة " المقبل عليها (حياة ما بعد الموت) .

وقد حضر التشبيه في البيت الرابع عشر حضورا آخر (**ييغْ آمْ تْمْغَارْتْ يُوفَا مْشْرْدُول أمَازِيرْ غُورِي**) ؛ إذ يشبه الشاعر نفسه بالعجوزات اللائي يثرن الضجيج الكثير حولهن رغم عدم قدرتهن على التصرف والفعل . وقد أراد الشاعر إبراز مدى قدرته على الكلام وانعدام فعله ، فقارن بين نفسه وبين العجوزات في سخرية مرة . ولعل السخرية ازدوجت هنا ، لتصل الشاعر بالعواجز . ولذلك كانت الصورة مركبة ، وقد ازداد تعقدها عن طريق ارتباطها بالاستعارة (**تْقّيمْ اثْمَارا**) والمجاز المرسل (اغويّانْ) الذي يراد به الكل (الضجيج والفتنة التي تثيرها العجوزات الثرثارات) .

وإذا كان التشبيه في النموذجين السابقين حسي العناصر، فإنه يحضر في البيت الخامس عشر : (**وِدّيس دآتْگان ايْرِي**

دُوسْمُون امْ الْعَافِيتْ) ، بنفس الكيفية ولكن أريد به بعدا معنويا ، فقد شبه الشاعر العواجز/العواذل اللواتي يقفن بينه وبين محبوبته بالنار . والوقوف هنا حائلا بين الحبيبين يتم من خلال الوشاية والدسيسة ، ولذلك كان أثره أكبر من أثر النار . ومن ثم ، كانت السخرية المرة ، وهذا يصدق على التشبيه في البيت الثامن عشر (**أكَدْ إفَاسْتَنْسْ اللّانْ يَانْ أشّارْوِينْ الطّيرْ**) .

هذا فيما يتعلق بالتشبيه وأشكال تمظهره في هذه النماذج . أما المجاز ، فقد أشرنا إلى بعض أشكال حضوره أثناء تحليل الأبيات السابقة ، ولكن سنقف عند أوجه أخرى له ، لنبرز مدى قدرته على إبراز جمالية النص الشعري الأمازيغي ومدى خدمته للدلالة . ففي البيت الثاني (**الطّالْبْ يِتّارُونْ الرّضَا**) خاطب الشاعر الفقيه طالبا أن يكتب له تميمة الرضا ، فكانت العلاقة هي المسببية لأن هذه التميمة سوف تحقق رضا المحبوب وتجلبه نحو المتكلم . وبهذه الآلية البلاغية تجنب الشاعر اللجوء إلى الشرح من خلال توظيف المجاز ، ولعل أطرف صورة مجازية جسدت جمالية بيت شعري وأفسحت أمام المتلقي مجالات التخييل والتأويل ، هي الصورة الواردة في البيت التاسع (**تْوَالْفْ تَمَارْتْنْسْ إِمْثْمِي نْزّينْ**) ، فكنى الشاعر عن الشيخوخة باللحية ، وعن أنس ومداعبات الفتيات الصغيرات

برضابهن ، وهي صورة مجازية ساخرة أشد السخرية وأطرفها ؛ لأن الشاعر اختزل الشيخ في لحيته ، بينما عبر عن الجمال من خلال الرضاب ، وقد كان دائما ريق المحبوب ورضابه رمزا للخصوبة والانتشاء ، وقد كان الشيخ باحثا عن اللذة والهوى .

وقريبا من هذه الصورة المجازية صورة أخرى يختزل فيها الشاعر الفقيه في البيت الثالث (**بُوتَلواحِينْ بُولحْرُوزْ**) وقد أطلق الجزء وأريد به الكل بهدف السخرية ، وزادت جمالية هذه الصورة التركيز على الكل (الطالب) بشكل مجمل ، ثم تم التفصيل من خلال التكنية (**بُوتَلْواحِينْ بُولحرُوزْ**) .

ويعد تصوير الشاعر للفتاة وهي تلطخ فمها بأحمر الشفاه من الصور الشعرية الطريفة ، وقد استعار الشاعر عبارة التلطيخ في البيت التاسع عشر (**تاخيُوضْتْ اِسْ تبّيْ تَازاُرْتْ تُـوتْ اِفْمُو تغْميتْ**) ليبرز بشاعة الفعل الذي تمارسه ولا جماليته ، لأنها بدل أن تجمل شفتيها قد لطخت فمها . واستعارة هذه الصفات تدل على جهل وعنف تعاملها مع هذا العنصر الجديد الوافد على بيئتها (أحمر الشفاه) ، ولذلك ، أطلق المتكلم على الفتاة تكنية البلهاء دلالة على قبح فعلها وجهلها .. وبذلك التحمت الاستعارة بالكناية لتبرز السخرية والتهكم من الفتاة البدوية المتعصرنة .

هذا على مستوى حضور الأسلوب البياني في التصوير ،

أما على مستوى توظيف المحسنات البديعية ، فقد استند الشاعر على الطباق ، لإبراز المفارقة والتعارض الذي يختزنه سلوك المتحدث عنه ، كما هو الحال في النموذج السادس عشر (**تِيمْزِيَانْ ـ تِيخَاتَار**) أو البيت التاسع عشر (**اِوِلْ ـ أزُوفْرِي**) ، أو إلى المقابلة لإبراز المفارقة وشدة التناقض كما هو الأمر في البيت السادس (**نْبْضُو دُوسْمُونْ أكبْضُو دُغْصَانْ**) ، وقد أدت هذه الآليات وظائف دلالية ، وأخرى جمالية على مستوى التصوير والإيقاع . ويضاف إلى الطباق والمقابلة أسلوب السجع كما هو الأمر في النموذج السادس عشر (**تِمْنْسِيتْ نْتْيزِيوِينْ ، اللَّاغْمُونْ ادارّينْ ، اللَّاغْمُونْ تِفاسّينْ ، اللَاغمون تِيماوِينْ**) الذي خلق السجع بين فواصله إيقاعا مميزا على المستوى الموسيقي وخاصة حينما اقترن بالتكرار (**نْوَاسًا ... نْوَاسًا ...**) وبأسلوب رد العجز على الصدر (**اللَّاتْكَانْ تِمَنْسِيتْ تمنسيت ، نْتْيزِيوِنْ**) الذي يولد حركة انعكاسية تولد المفارقة في سلوك العجوزات ، ولعل الأسلوب القريب من هذه الصيغة هو التقديم والتأخير الذي وظف بكثرة في النماذج السابقة ، والغاية منه تتباين حسب الأبيات ، وفي عامته أريد به التركيز على الأهم (تقديمه) للسخرية والنقد ، وبعده يرد ذكر المخاطب (تأخيره رتبة) لإبراز دونيته أحيانا ، فمثلا بالنسبة للتقديم

الذي أريد به السخرية والنقد يظهر ذلك في البيت الثالث (**الطَّالبْ بُو تَلوَاحِينْ بُولحْرُوزْ اَخْوَان**) .

وبالنسبة لتأخير رتبته لإبراز دونيته ، يظهر ذلك في البيت الثاني عشر (**أُورَاشْ يُوسِي أُحِيدُوسْ اَلّي اِشِيبْ إِخْفْ اَيَفْقِيرْ**) .

ومن بين أساليب السخرية أيضا التلميح ، وذلك بهدف الترفع عن ذكر الشـــيء ، كـما هو الأمر في البيت السابع (**الطَّالبْ انَّاسْ اِيَّانْ اوَمْدَّاكْلْ شَا هَانْ ربِّي**) دلالة على العموم وبغاية عدم التعيين . وهو أسلوب يبرز شدة التهكم والسخرية ، ونفس التلميح ، وبغاية عدم التعيين ، يظهر في البيت الرابع (**مُورتَنَّايْمْ الطَّالبْ اَينَّاداي صَنْفْصَالْ**) .

وهكذا ، يتبين أن الشعراء قد استعملوا أساليب مختلفة لتحقيق جمالية الشعر وللوصول إلى المتلقي ، فكانت هذه الأدوات البلاغية تعبر عن وظيفتين بلاغيتين بارزتين :

ـ وظيفة تعبيرية تجسد إحساس المتكلم وتعبر عن موقفه اتجاه السلوك المنتقد .

ـ ووظيفة تأثيرية ترمي إلى إقناع المخاطب وتحريك وجدانه لاتخاذ موقف من هذه النماذج ، ولعل التأثير وليد الإمتاع والإطراب . ومن ثم ، ركز الشعراء على هذه الآليات البلاغية في أبعادها الجمالية الفنية والدلالية لتحقيق الغايتين معا : الإمتاع والإفادة . ●

« لماذا هُمِّشَ هذا الشعر من طرف
أصحابه ، ألم يدركوا الأبعاد الجمالية لهذا
الشعر الشفهي المتداول ؟ »

قيم الشعر الأمازيغي

نستنتج مما تقدم أن الشعر الغنائي الأمازيغي يتوفر على قيم معنوية وجمالية ، لا تختلف من حيث الأبعاد الفنية عن اللغة الشعرية في قسماتها العامة ، وكما هي معروفة عند مختلف الشعوب ، وهي خصوصيات نابعة من البلاغة والتوظيف الأسلوبي ، وقد ألمحنا في هذه الدراسة إلى بعض هذه السمات الأسلوبية/البلاغية . أما على مستوى القيم المعنوية ، فموضوعات السخرية كما رأينا ، تعالج سلوكات إنسانية ، وهي أحوال بشرية تشابه

سلوكات أخرى في أماكن أخرى من العالم البدوي وغير البدوي ، ولذلك ، نجد حضور بعض القسمات التي تتشابه مع سمات أدب البداوة في الجزيرة العربية ، أو بعض البيئات الفلاحية في شرق آسيا .. وغيرهما . ومن ثم ، لم يعد هذا الشعر - وإن نبع من بيئته - رهينا بتصوير محيطه ، بل ركز على نماذج إنسانية عامة مبرزا جوانبها السلبية ، متخذا منها موضوع سخرية أحيانا ، ومتحدثا عن إشكالاتها الوجودية أحيانا أخرى .

وإذا كان الكتاب قد أبرز هذه الأبعاد الموضوعية والفنية للشعر الأمازيغي ، فإنه ينتهي إلى طرح بعض الملاحظات والتساؤلات :

- لماذا همش هذا الشعر من طرف أصحابه ؟ ألم يدركوا الأبعاد الجمالية لهذا الشعر الشفهي المتداول ؟ (نقصد الدارسون) .

- هل شفهية هذا الخطاب هي التي حالت بينه وبين الكشف عن خصوصياته الفنية ؟

- لماذا لم يضطلع مثقفو البيئات الأمازيغية في المغرب ، بمهمة تجميع وتصنيف هذا التراث الشفهي ، ومن ثم ، تمهيد السبيل لدراسته وإبراز خصائصه الفنية والمعنوية ؟

ونختم بدعوة موجهة إلى المثقفين المغاربة (وخاصة المنحدرين من هذه البيئات المشار إليها) إلى ضرورة البحث والتنقيب في جماليات الشعر الأمازيغي الشفهي والمدون ، وهما يتوفران على صور فنية ، وإمكانات أسلوبية . لاشك أنها ستغني خيالهم وتخصب إبداعهم ، وخاصة في مجال الشعر والحكاية (السرد) ، فهل من مستجيب ؟ ●

« مما لاشك فيه أن هذا الأدب في أمسّ الحاجة إلى أبنائه ، لكي يدرسوه ويستخلصوا قيمه المعنوية والجمالية .. »

الشعر الغنائي الأمازيغي والقراءة العاشقة

بقلم : لحسن بوتكلاي *

رغم الصعوبات التي تعترض الباحث في الأدب الأمازيغي ، استطاع الباحثان محمد المسعودي وبوشتى ذكي أن يقوما بقراءة عاشقة ممتعة ومفيدة في الآن نفسه . وهذه الصعوبات يصادفها كل باحث في الآداب الشفاهية التي لم تنتقل من مرحلة التداول الشفهي إلى مرحلة التداول المكتوب . وما أحوجنا في الوقت الراهن إلى مثل هذه الدراسات القيمة التي تؤدي وظيفة مزدوجة ؛

---

* ـ أستاذ مهتم بالثقافة الأمازيغية

تكمن الأولى في توثيق الشعر الأمازيغي الشفهي وتدوينه ، فقد جمع الباحثان متنا شعريا غنيا ذا موضوعات مختلفة ، قاما بتعريبه تعريبا يحاول قدر الإمكان الحفاظ على مضمونه وبعض سماته الفنية وخصائصه الجمالية . وتتمثل الوظيفة الثانية في مقاربة هذا المتن الشعري الثري باستخدام مناهج نقدية حديثة تستحضر الأطراف التي تشارك في عملية الإبداع الأدبي ، ونقصد بها الكاتب والنص والمتلقي .

لقد حافظ الأدب الأمازيغي على خصوصيته رغم ما تعرض له من نكسات على مر التاريخ ، وما زال يؤدي دوره الفاعل والمؤثر في الحياة الاجتماعية . على الرغم من كل ذلك ، فالناس ما زالوا يستهلكونه بشكل أو بآخر شعرا ونثرا . ومما لاشك فيه أن هذا الأدب في أمس الحاجة إلى أبنائه لكي يدرسوه ويستخلصوا قيمه المعنوية والجمالية . وهذا ما قام به الباحثان المقتدران محمد المسعودي وبوشتى ذكي ، حيث تناولا موضوعات من الشعر الغنائي الأمازيغي بالأطلس المتوسط ، فوقفا على رؤية الشاعر الأمازيغي للتجربة الشعرية نفسها . وما يحسب للباحثين هو انطلاقهما من النص ، واستنطاق مضامينه ، واستخراج خصائصه الجمالية قبل إصدار الأحكام . ومن ثم ، كانت الأحكام

موضوعية ومناسبة لما هو متحقق نصيا . وقد توصلا إلى أن الشاعر الأمازيغي يمتلك تصورا نقديا لتجربته الخاصة .

أما في فصل " السخرية في الشعر الغنائي الأمازيغي" ، فقد سار الباحثان على نفس خطوات الفصل الأول ، إذ انطلقا من نماذج شعرية متعددة ومتنوعة لاستخلاص صورة الفقيه (الطالب) والعجوز والفتاة البدوية ، إذ تعرض هؤلاء للنقد والسخرية في بعض الأبيات الشعرية ، نظرا لبعض سلوكاتهم المشينة التي تخرج عما هو مستساغ اجتماعيا من القيم والتقاليد .

إن ما يميز هذه الدراسة هو انشغالها بالجانب التطبيقي والتحليلي . ورغم ذلك ، فهي مهتمة بسؤال المنهج ، إذ يمكن للقارئ أن يستشفه من بين ثنايا وتضاعيف الكتاب . فقد حاول الأستاذان محمد المسعودي وبوشتى ذكي الاستفادة من المناهج النقدية التي تعتني بدور القارئ/المتلقي ، ومن تقنية تحليل المحتوى ، لذلك جاءت الدراسة متكاملة نظرا لتضمنها لحظتين :

- اللحظة الأولى خاصة باستخلاص مضمون الأبيات الشعرية مع التركيز على الموضوعة الرئيسية .
- واللحظة الثانية تم خلالها الانتقال إلى الجانب

الإستتيقي ، باستخراج الوسائل البلاغية والأساليب الفنية دون إغفال وظيفتها داخل النص .

إن هذا الكتاب محاولة جادة ورصينة لدراسة الشعر الغنائي الأمازيغي بالأطلس المتوسط ، نتمنى أن ينجز مثله في مناطق أخرى بالمغرب بغية الحفاظ على ذاكرتنا الشعرية وموروثنا الأدبي الغني بالقيم الإنسانية .

بعد قراءة « الشعر الغنائي الأمازيغي » ازددت عشقا لهذا الشعر ورغبة في الاستمتاع به . فهنيئا للصديقين على إنجازهما ، وهنيئا لوكالة شراع على انفتاحها على كل القضايا التي تهم الإنسان المغربي . ●

محتويات الكتاب :

صفحة

- الأمازيغية وهوية الشخصية الوطنية 3
- لمحة عن الأدب الأمازيغي 8
- رؤية الشاعر للتجربة الشعرية 13
- السخرية في الشعر الأمازيغي 41
- قيم الشعر الأمازيغي 79
- الشعر الغنائي الأمازيغي والقراءة العاشقة 82

● الكتابان القادمان من

« سلسلة شراع نصف الشهرية » :

فاتح غشت (العدد 60) :

تحديات الصيد البحري

عبد الرحيم لعبيدي

منتصف غشت (العدد 61) :

سبتة ومليلية والجزر ...

(الآفاق والتساؤلات)

حسين مجدوبي

الاشتراك السنوي في " شراع "

● داخل المغرب : (300 درهم سنويا) مقابل كتابين في الشهر ، ويؤدى بواسطة شيك مضمون ، أو بحوالة بريدية ترسل باسم "شراع" على العنوان التالي : (137 ، شارع ولي العهد - طنجة) .

● إصدارات «سلسلة شراع» : 10 دراهم

العدد 1 / مارس (1996) :
- المهدي المنجرة **«حوار التواصل» ـ الطبعة الخامسة.**

العدد 2 / أبريل :
- م.ع. المساري **«المغرب بأصوات متعددة» ـ ط.3.**

العدد 3 / ماي :
- عبد الجبار السحيمي **«بخط اليد» ـ ط.2.**

العدد 4 / يونيو :
- مصطفى القرشاوي **«قضايا راهنة» ـ ط.2.**

العدد 5 / يوليوز :
- نجيب العوفي **«مساءلة الحداثة» ـ ط.2.**

العدد 6 / غشت :
- تجميع «وكالة شراع» .. **«باهي .. الصحافي والمناضل» ـ ط.2.**

العدد 7 / سبتمبر :
- لحسن العسبي **«اللذة والعنف» ـ ط.2.**

العدد 8 / أكتوبر :
- عبد الله كنون **«في اللغة والأدب» ـ ط.2.**

العدد 9 / نوفمبر :
- عبد الغني أبوالعزم **«الثقافة والمجتمع المدني»**

العدد 10 / ديسمبر :
- قاسم الزهيري **«قضايا وشجون»**

العدد 11 / يناير (1997) :
- العياشي أبو الشتاء **«الباحة والسنديان»**

العدد 12 / فبراير :
- عبد الرفيع جواهري **«أصحاب السعادة» ـ ط.2.**

العدد 13 / مارس :
- حسن نجمي **«الناس والسلطة» ـ ط.2.**

العدد 14 / أبريل :
- الطيب بوتبقالت **«عبد الكريم الخطابي» ـ ط.2.**

● إصدارات «سلسلة شراع» : 10 دراهم

العدد 15 / ماي :

● عبد القادر العلمي **« هاجس التغيير الديمقراطي »**

العدد 16 / يونيو :

● المهدي بن عبود **« عودة حي بن يقظان » ـ ط.2. (الجزء الأول)**

العدد 17 / يوليوز :

● محمد الدغمومي **« أوهام المثقفين »**

العدد 18 / غشت :

● المفضل الحضري **« ابن يسف : رائد الواقعية التعبيرية »**

العدد 19 / سبتمبر :

● محمد سبيلا **« حقوق الإنسان والديمقراطية »**

العدد 20 / أكتوبر :

● بنسالم حميش **« في الغُمَّة المغربية » ـ ط.2.**

العدد 21 / نوفمبر :

● محمد بنعبد القادر **« حوارات في مساءلة الذات والغير »**

العدد 22 / ديسمبر :

● محمد خرشيش **« المقاومة الريفية »**

العدد 23 / فاتح يناير (1998) :

● محمد الساسي **« تفاصيل سياسية » ـ ط.2.**

العدد 24 / منتصف يناير :

● حسن الغرفي **« في الشعر الإفريقي »**

العدد 25 / فبراير :

● محمد وقيدي **« أبعاد المغرب وآفاقه »**

العدد 26 / فاتح مارس :

● عبد الرحيم العلام **« الشاعر لم يمت : محمد الخمار الكنوني »**

● إصدارات «سلسلة شراع» : 10 دراهم

العدد 27 / منتصف مارس :

● المهدي بن عبود « **عودة حي بن يقظان** » ـ ط.2. **(الجزء الثاني)**

العدد 28 / فاتح أبريل :

● سعاد الناصر « **بوح الأنوثة** »

العدد 29 / منتصف أبريل :

● عثمان أشقرا « **المتن الغائب** »

العدد 30 / فاتح ماي :

● مصطفى المسناوي « **يا أمة ضحكت ..!** »

العدد 31 / منتصف ماي :

● أحمد بن شريف « **أوراق الجنوب** »

العدد 32 / فاتح يونيو :

● بشير القمري « **في التحليل الدراماتورجي** »

العدد 33 / منتصف يونيو :

● يحيى اليحياوي « **العولمة ورهانات الإعلام** »

العدد 34 / فاتح يوليوز :

● محمد الميموني « **في الشعر المغربي المعاصر** »

العدد 35 / منتصف يوليوز :

● حسن نرايس « **أسماء مغربية** »

العدد 36 / فاتح غشت :

● عبد الله زيوزيو « **تأملات** »

العدد 37 / منتصف غشت :

● محمد شكري سلام « **مثقف الحرية والإصلاح : علال الفاسي** »

العدد 38 / فاتح سبتمبر :

● زهير الوسيني « **قتل العربي** »

العدد 39 / منتصف سبتمبر :

● محمد المريني «**التناوب مشروع لم يكتمل** »

العدد 40 / فاتح أكتوبر :

● عبد السلام بنعبدالعالي « **في الترجمة** »

● إصدارات «سلسلة شراع» : 10 دراهم

العدد 41 / منتصف أكتوبر :

● عائشة التاج — **« المرأة والتنمية »**

العدد 42 / فاتح نوفمبر :

● الطيب الدليرو — **« رياح الشمال »**

العدد 43 / منتصف نوفمبر :

● عبد الإله بلقزيز — **« عرس الدم في الجزائر »**

العدد 44 / فاتح ديسمبر :

● الطاهر الطويل — **« لسان الحال »**

العدد 45 / منتصف ديسمبر :

● عبد النبي ذاكر — **« قضايا ترجمة القرآن »**

العدد 46 / فاتح يناير 1999:

● الجاحظ مسعود الصغير — **« قوام المجتمع الإسلامي »**

العدد 47 / منتصف يناير :

● أحمد إحدوثن — **« المغرب وإسبانيا »**

العدد 48 / فاتح فبراير :

● محمد الصباغ — **« أنا الأندلس »**

العدد 49 / منتصف فبراير :

● حسن المنيعي — **« المسرح .. مرة أخرى »**

العدد 50 / فاتح مارس :

● خالد البقالي القاسمي — **« نحن والتعليم »**

العدد 51 / منتصف مارس :

● عبد الحميد بن داوود — **« التشظي »**

العدد 52 / فاتح أبريل :

● حسن بحراوي — **« عبد الصمد الكنفاوي »**

العدد 53 / منتصف أبريل :

● كمال عبد اللطيف — **« نقد العقل أم عقل التوافق؟»**

● إصدارات «سلسلة شراع» : 10 دراهم

العدد 54 / فاتح ماي :

● عبد المنعم أبو علي **«يوميات سائق طاكسي»**

العدد 55 / منتصف ماي :

● عبد الرحيم حزل **«أسئلة الترجمة»**

العدد 56 / فاتح يونيو :

● مصطفى محسن **«التعريب والتنمية»**

العدد 57 / منتصف يونيو :

● عبد الحق المريني **«الشاي في الأدب المغربي»**

العدد 58 / فاتح يوليوز :

● الأمين النمراني **«الرغبة والموت عند شكري»**

العدد 59 / منتصف يوليوز :

● محمد السعودي وبوشتى ذكي **«الشعر الغنائي الأمازيغي»**

● الكتاب الجديد من هذه السلسلة ـ خاص بالمسرح

كل شهرين

يوليوز ـ غشت 1999

سلسلة إبداعات شراع

10 [illegible]

من أجل مجتمع
مغربي قارئ

10 دراهم

○ مسرح

○ شعر

○ قصة

○ رواية

« زمن مضى .. ولم يمض »

ـ رضوان احدادو

هيئة التحرير :

بنسالم حِميِّش	عبد الإله كنون
حسن المنيعي	م.عز الدين التازي
حسن نجمي	محمد الميموني
ع. الجليل الزاوي	المختار أرقراقي

● اتصل مباشرة بوكالة شراع إذا تعذر الحصول على نسختك

● الكتاب الجديد من هذه السلسلة

موسوعة شراع الشعبية

فصلية تصدر ثلاث مرات في السنة

إضاءات .. حول الأغنية المغربية

إبراهيم آيت حو

هيئة التحرير :

نجيب العوفي عبد الصمد العشاب
خناثة بنونة عبد اللطيف شهبون

من أجل مجتمع
مغربي قارئ

5 دراهم

العدد الثاني
(ماي - يونيو - يوليوز - غشت 1999)

● اتصل مباشرة بوكالة شراع إذا تعذر الحصول على نسختك

● **صدر عن وكالة شراع :**

كتاب السنة 1999

كاريكاتير
العربي الصبان
في
القدس
العربي
UN
10 دراهم

الطبع : دار النشر المغربية
اديما edima

التوزيع : الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة
سبريس sApress

رقم الإيداع القانوني :
1995 / 1043

LIVRE " CHIRAA "

SERIE BIMENSUELLE PUBLIEE PAR: AGENCE CHIRAA - SERVICES D'INFORMATION ET DE COMMUNICATION

DIRECTEUR RESPONSABLE : KHALID MECHBAL
CONSEILLER ARTISTIQUE : AHMED BEN YESSEF
SECRETAIRE DU CONSEIL D'ADMINISTRATION : AIMAN MECHBAL
RESPONSABLE DES RELATIONS GENERALES : NOUR EDDINE AKCHANI

COMITE DE REDACTION :

TAYEB BOUTBOUQALT — ABDEL GHANI ABOU EL AAZME
OTHMANE ACHEQRA — EL MOKHTAR EZEYANI
ABD EL JALIL ZAOUI — EL MOKHTAR ARAKRAKI

CENTRE DE DIRECTION
137. PRINCE HERITIER - TANGER
TEL : 94.42.12
37.39.27
FAX : 94.42.16

59 ème NUMERO : 3 Rabiâ II 1420 - 15 Juillet 1999

المؤلفان

● الباحث **محمد المسعودي** من مواليد طنجة 1965 . تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بها . وتابع دراسته الجامعية بتطوان حيث حصل على شهادة الإجازة في الأدب العربي سنة 1992 . وشهادة استكمال الدروس سنة 1994 . يعد حاليا رسالته لدبلوم الدراسات العليا .

● نشر **المسعودي** العديد من الدراسات الأدبية والنصوص الإبداعية في المجلات والصحف العربية والمغربية . ويهتم بدراسة التراث الشفهي في الثقافة المغربية .

● يشتغل بالتدريس منذ سنة 1993 بثانوية زايد أحماد بتنغير .

● الأستاذ **بوشتى ذكي** من مواليد عين **الشگاگ** ناحية فاس سنة 1962 ، وتابع دراسته الابتدائية بمسقط رأسه . والثانوية والجامعية بوجدة . حصل على شهادة الإجازة سنة 1986 .

● يشتغل **بوشتى ذكي** ، منذ سنة 1989 . أستاذا للغة العربية بثانوية زايد أحماد بتنغير .

وله اهتمام كبير بمجال التراث الشفهي الأمازيغي وبالصورة الفوتوغرافية . ساهم بكتابات قصصية ومقالات نقدية . أغلبها نشرت بعدة صحف ومجلات وطنية .